

THE
WONDERFUL
WORLD OF
PHOTOGRAPHERS



跟着名摄影师走遍千山万水

名摄影师

黑白卷

眼中的

世界

云峰/编译



一位摄影师曾经说过这样的话：“有的人走了一千里路，看到的东西却还没有只走了一里路的人多。”我们这些芸芸众生通常都属于**这一种人**，而那些卓越的摄影师却不一样——也许他们中的一个就站在你的身边，甚至连视线都和你平行，但是，你们“看见”的虽然一样，“看出”的却大大不同。这本书里所展现的，就是**名摄影师们眼中的世界**，他们走遍千山万水，领略了世间最美的那些风景，以他们那比常人敏感百倍、千倍的眼睛捕捉着这个**世界上最精彩的内容**。

VISIT...

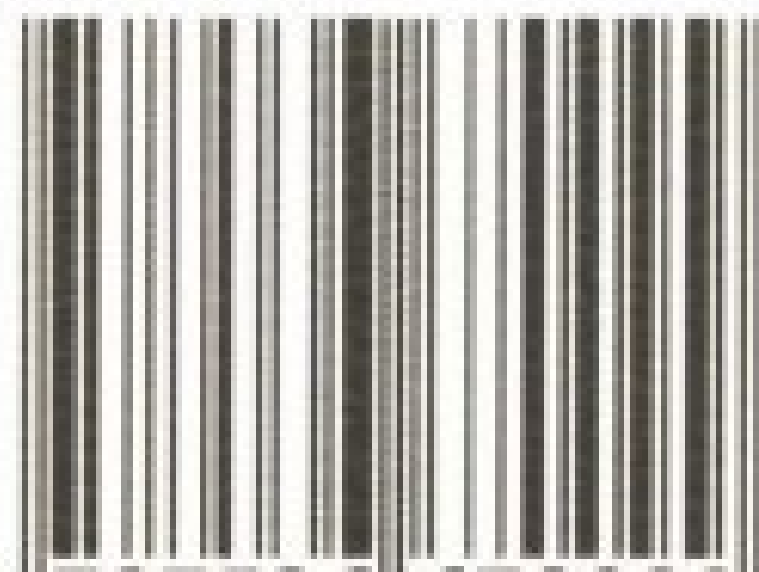
LANZAROTE
Caliente.COM

THE WONDERFUL WORLD OF PHOTOGRAPHERS

一位**摄影师**曾经说过这样的话：

“有的人走了一千里路，看到的东西却还没有只走了一里路的人多。”我们这些芸芸众生通常都属于**这一种人**，而那些卓越的摄影师却不一样——也许他们中的一个就站在你的身边，甚至连视线都和你平行，但是，你们“**看见**”的虽然一样，“**看出**”的却大大不同。这本书里所展现的，就是**名摄影师们眼中的世界**，他们走遍千山万水，领略了世间最美的那些风景，以他们那比常人敏感百倍、千倍的眼睛捕捉着这个**世界上最精彩的内容**。

ISBN 7-5366-7009-5



9 787536 670099 >

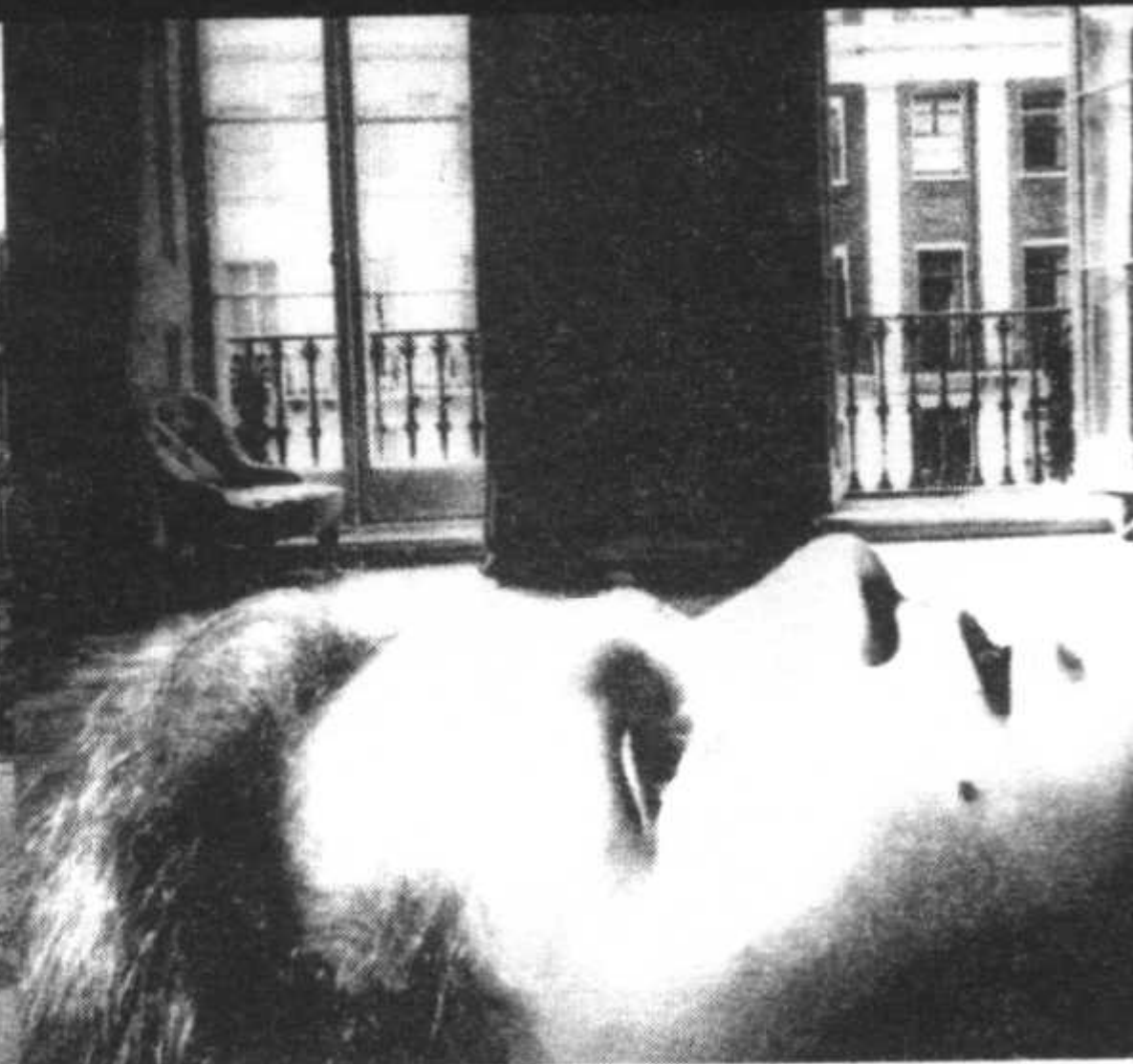
ISBN 7-5366-7009-5/J · 1118

定价：19.80元

旅行家

名摄影师眼中的世界
黑白卷

云峰 / 编译



图书在版编目 (CIP) 数据

名摄影师眼中的世界：黑白卷/云峰编译. —重庆：重庆出版社，2004

ISBN 7 - 5366 - 7009 - 5

I. 名... II. 云... III. 黑白摄影—摄影集—世界
IV. J431

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 120400 号

名摄影师眼中的世界 (黑白卷)

云 峰 编译

责任编辑 陈建军

特约编辑 徐慎贵

封面设计 吉安工作室

● 重庆出版社出版、发行

(重庆长江二路 205 号)

新华书店经销

特约经销 北京华章同人文化传播有限公司

电话 010-65949715/16/17-810

三河宏达印刷有限公司 印制

开本 960×640 1/16 印张 13

字数 129 千

2005 年 1 月第 1 版

2005 年 1 月第 1 版第 1 次印刷

ISBN 7 - 5366 - 7009 - 5/J · 1118

定价：19.80 元

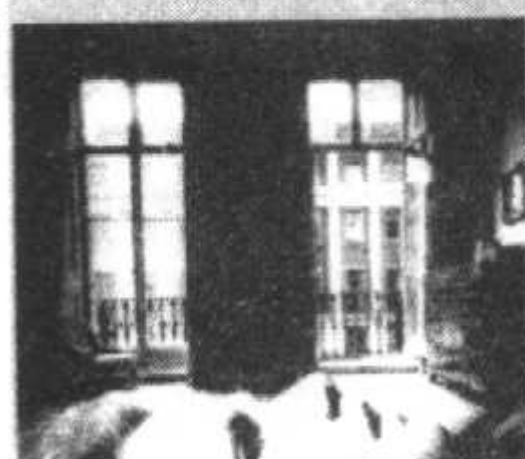


一位摄影师曾经说过这样的话：“有的人走了一千里路，看到的東西却还没有只走了一里路的人多。”

我们这些芸芸众生通常都属于前一种人，而那些卓越的摄影师却不一样——也许他们中的一个就站在你的身边，甚至连视线都和你平行，但是，你们“看见”的虽然一样，“看出”的却大大不同。

这本书里所展现的，就是名摄影师们眼中的世界，他们走遍了千山万水，领略过了世间最美的那些风景，以他们那比常人敏感百倍、千倍的眼睛捕捉着这个世界里最精彩的内容。

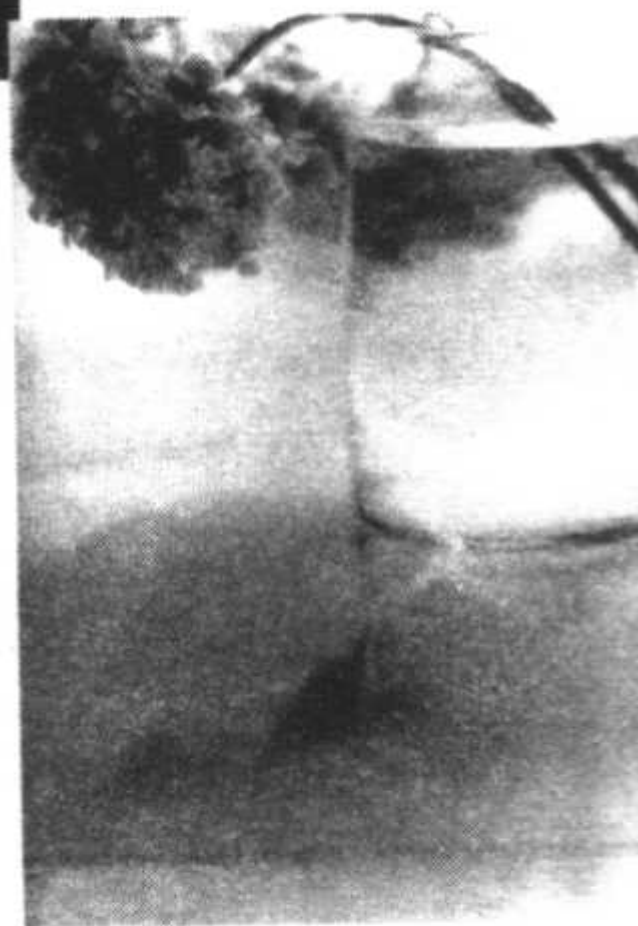
P R E F A C E



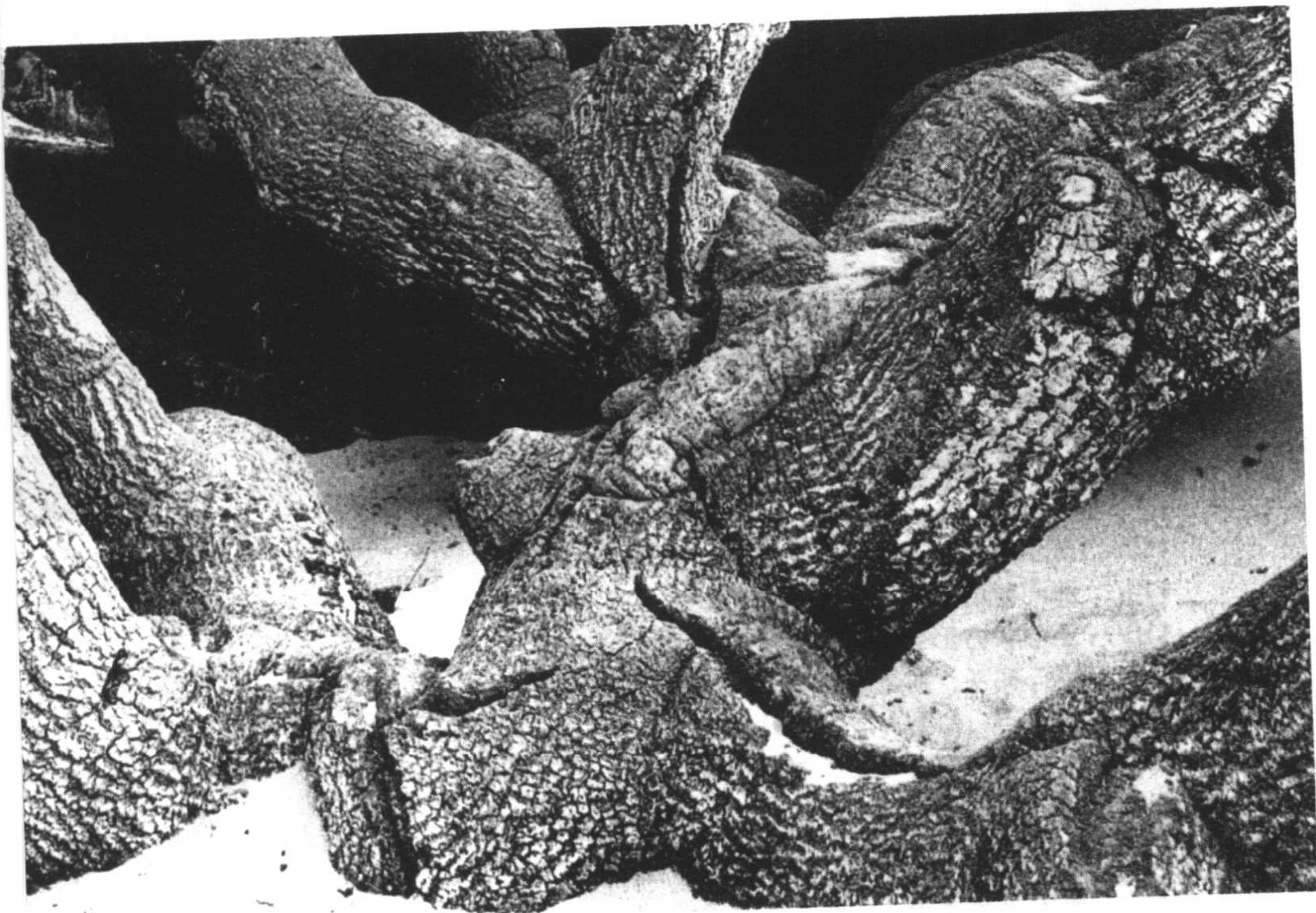
C O N T E N T S

目录

- 8/ 岸边 亚历山大·米哈伊洛维奇·罗钦可
- 10/ 船 亚历山大·米哈伊洛维奇·罗钦可
- 12/ 弯曲的松树 亚历山大·米哈伊洛维奇·罗钦可
- 14/ 冬景 亚历山大·米哈伊洛维奇·罗钦可
- 16/ 秋之晨 阿尔弗雷德·艾森斯塔特
- 18/ 纽约双塔 阿尔弗雷德·施蒂格利茨
- 20/ 乔治湖的冬天 阿尔弗雷德·施蒂格利茨
- 22/ 苍天之歌 阿尔弗雷德·施蒂格利茨
- 24/ 船桅 阿尔文·兰登·科伯恩
- 26/ 夜间的街道 安德烈·柯特兹
- 28/ 农家仓库 安德烈·柯特兹
- 30/ 晚归 安德烈·柯特兹
- 32/ 匈牙利风光 安德烈·柯特兹
- 34/ 巨型石笋 安塞尔·亚当斯
- 36/ 萨瓜罗国家保护区 安塞尔·亚当斯
- 38/ 生命的没落 安塞尔·亚当斯
- 40/ 无题 安塞尔·亚当斯
- 42/ 威廉森山 安塞尔·亚当斯
- 44/ 约塞米蒂谷 安塞尔·亚当斯
- 46/ 树之舞 安塞尔·亚当斯
- 48/ 黄石瀑布 安塞尔·亚当斯
- 50/ 多层建筑 奥古斯特·桑德
- 52/ 农奈沃思岛 奥古斯特·桑德
- 54/ 台阶 奥古斯特·桑德
- 56/ 沃尔肯伯格 奥古斯特·桑德
- 58/ 绣球花 拜伦·阿道夫·德迈耶
- 60/ 小女孩肖像 比尔·布兰德
- 62/ 史前巨石柱 比尔·布兰德
- 64/ 巴黎的屋脊 布拉塞
- 66/ 巴黎克立梅桥 布拉塞
- 68/ 阶梯 布拉塞
- 70/ 加利福尼亚内华达的运水木槽 卡尔顿·E·沃特金斯
- 72/ 清晨 克拉伦斯·怀特
- 74/ 西行大道 多萝西娅·兰格
- 76/ 荒废的耕地 多萝西娅·兰格



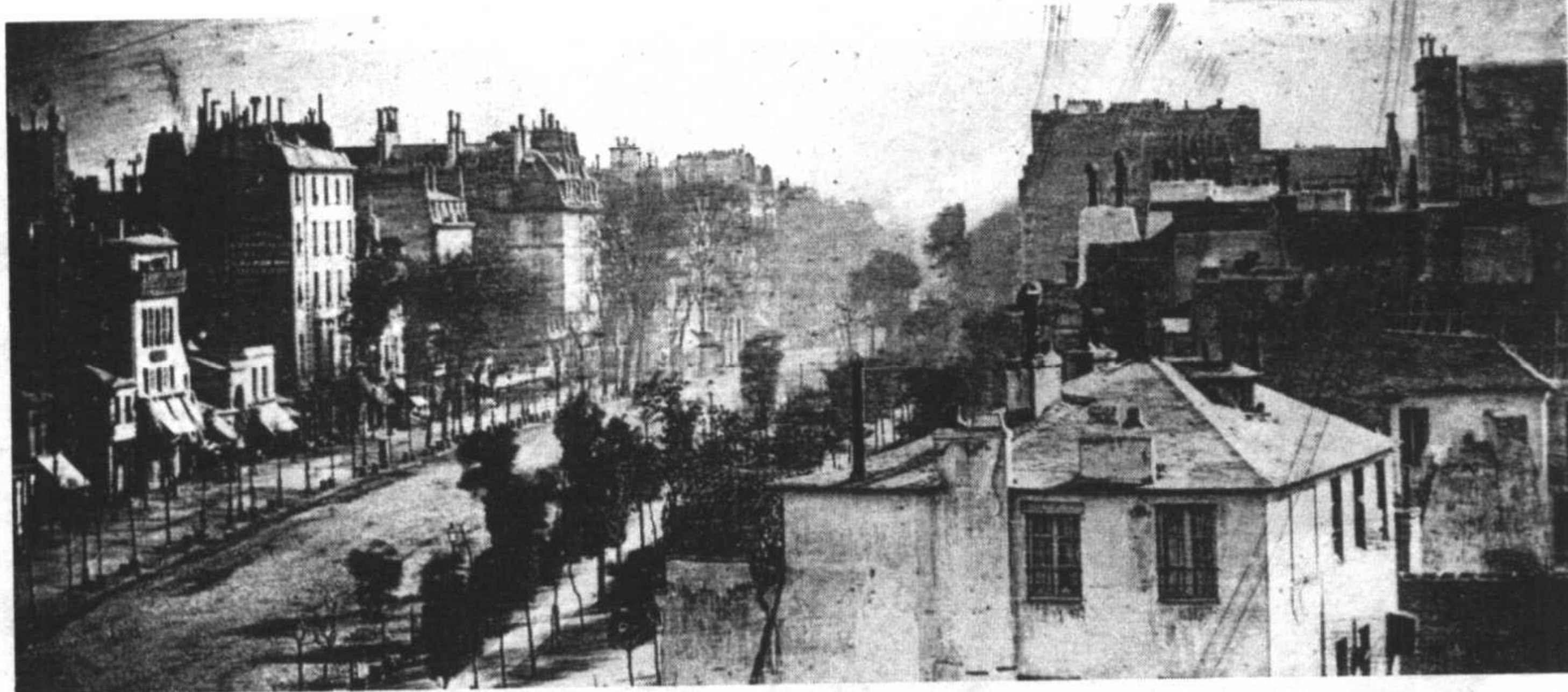
- 78/ 大平原上的教堂 多萝西娅·兰格
 80/ 内华达山脉的霍夫曼山 埃德沃德·迈布里奇
 82/ 商德里高架桥 爱德华—德尼·巴尔杜斯



- 84/ 四角神殿 爱德华—德尼·巴尔杜斯
 86 大峡谷 爱德华·柯蒂斯
 88/ 枯萎的玫瑰 爱德华·斯泰肯
 90/ 阿姆科铁厂 爱德华·韦斯顿
 92/ 贝壳 爱德华·韦斯顿
 94/ 橡树 爱德华·韦斯顿
 96/ 沙丘 爱德华·韦斯顿
 98/ 梯纳雅湖 爱德华·韦斯顿
 100/ 海滨野草 爱德华·韦斯顿
 102/ 梯纳雅湖的树 爱德华·韦斯顿
 104/ 洛沃斯岬 爱德华·韦斯顿
 106/ 缠绕的树 迈纳·怀特
 108/ 杜弗斯克岛 康斯坦丁·马诺斯
 110/ 烘饼磨坊 尤金·阿特盖特

C O N T E N T S

目录



- 112/ 于尔森路 尤金·阿特盖特
- 114/ 涨潮时的新桥 尤金·阿特盖特
- 116/ 圣心长方形会堂 尤金·阿特盖特
- 118/ 卢浮码头 尤金·阿特盖特
- 120/ 圣克卢 尤金·阿特盖特
- 122/ 风化的岩石 阿伦·西斯金德
- 124/ 神庙石柱内部 弗兰西斯·弗里斯
- 126/ 德里铁路桥 弗兰西斯·弗里斯
- 128/ 查尔斯顿废墟 乔治·巴纳德
- 130/ 海浪 古斯塔夫·勒格雷
- 132/ 风景中的三个孩子 海因里希·库恩
- 134/ 金鱼缸 赫伯特·里斯特
- 136/ 树木和沙丘 温·布洛克
- 138/ 月光 温·布洛克
- 140/ 布朗峰 比松兄弟
- 142/ 中世纪古堡废墟 路易—雅克·芒代·达盖尔
- 144/ 巴黎寺院街 路易—雅克·芒代·达盖尔
- 146/ 仙人掌 曼纽尔·阿尔瓦雷斯·布拉弗
- 148/ 阿拉伯庙宇的巨人像 马克西姆·杜坎
- 150/ 内卡河 保罗·史川德
- 152/ 康涅狄格州的双子湖 保罗·史川德
- 154/ 尼亚加拉大瀑布 保罗·史川德
- 156/ 白马 保罗·史川德
- 158/ 采睡莲 彼得·亨利·爱默森



- 160/ 树影 雷尼·布里
- 162/ 在田间 罗伯特·德马奇
- 164/ 死荫的幽谷 罗杰·芬顿
- 166/ 克什米尔的杰赫勒姆河 塞缪尔·伯恩
- 168/ 帕拉达山区露天金矿 塞巴斯提奥·萨尔加多
- 170/ 修道士在清晨祈祷 戈登·帕克斯
- 172/ 肖肖尼瀑布 蒂莫西·H·奥沙利文
- 174/ 内华达州的金字塔湖 蒂莫西·H·奥沙利文
- 176/ 谢伊峡谷 蒂莫西·H·奥沙利文
- 179/ 科罗拉多的格兰德峡谷 威廉·亨利·杰克逊
- 180/ “茶壶”石 威廉·亨利·杰克逊
- 182/ 米斯蒂克湖 威廉·亨利·杰克逊
- 184/ 黄石 威廉·亨利·杰克逊
- 186/ 乔治瀑布 威廉·亨利·杰克逊
- 188/ 日本神道教寺 沃纳·比肖夫
- 190/ 田野 阿瑟·罗思坦
- 192/ 草垛 福克斯·塔尔博特
- 194/ 谷仓 怀特·莫里斯
- 197/ 舞 让洛普·西埃夫
- 198/ 死亡谷 让洛普·西埃夫
- 200/ 奥佩蒂特 迪特尔·阿佩尔特
- 202/ 曼哈顿大桥旁 费迪南多·西安纳
- 204/ 漂浮的树 杰里·尤尔斯曼
- 206/ 台阶之海 弗雷德里克·H·埃文斯



岸边

■ [俄]亚历山大·米哈伊洛维奇·罗钦可

(Alexander Mikhailovich Rodchenko), 1891—1956。

艺术家们把自己的创作视为变革世界的手段。

在前苏联的整个摄影史上，我们看到最多的影像是：阅兵大典、工厂建设、勤劳的农民、开朗的工人……这种只有内容而没有形式的纯纪录，使所有人拍的照片都是大同小异。

惟独那些离经叛道的人，才敢不顾一切地去掌握艺术的本质，用特异的形式表现强烈的个人观点，才能成为“摄影家”，而不只是“照相师”。

罗钦可就是这样的人，他不但是前苏联有史以来最重要的摄影家，也是前苏联十月革命的重要艺术导师。

罗钦可一方面高呼“人民的艺术”口号，另一方面又极力坚持创作的“个人观点”，并且在两种看似不相容的状态中，达到了巧妙的平衡。他的影像成就独特到了世人无法漠视的地步。

这幅《岸边》，就是最初为他带来巨大成就的作品之一。

从取景来说，简直再平凡不过了，就是岸边随处可见的野草野花。而从效果来看，简直令人震惊，仿佛这样的美景、这样的意境，实在不该属于我们的世界。

这就是大师，在平凡之处显露非凡的神来之笔。

这景色美得令人心碎，因为我们都知道，如此的唯美，在那时的前苏联是难以生存的。在奇幻的美景背后，似乎透露出了摄影家的惨淡人生。

但同时，画面中的一切又在顽强地展示着坚韧不屈的生命力，它仿佛在对我们笑——那些一时强大的力量，终于随着历史过去了，而看似柔弱的这一份美丽，却依然留在了人们的心中。这就是艺术的价值，它能够通向永恒，虽然柔弱，却顽强，它比他们活得更长。

罗钦可是构成主义的三位创始者之一。

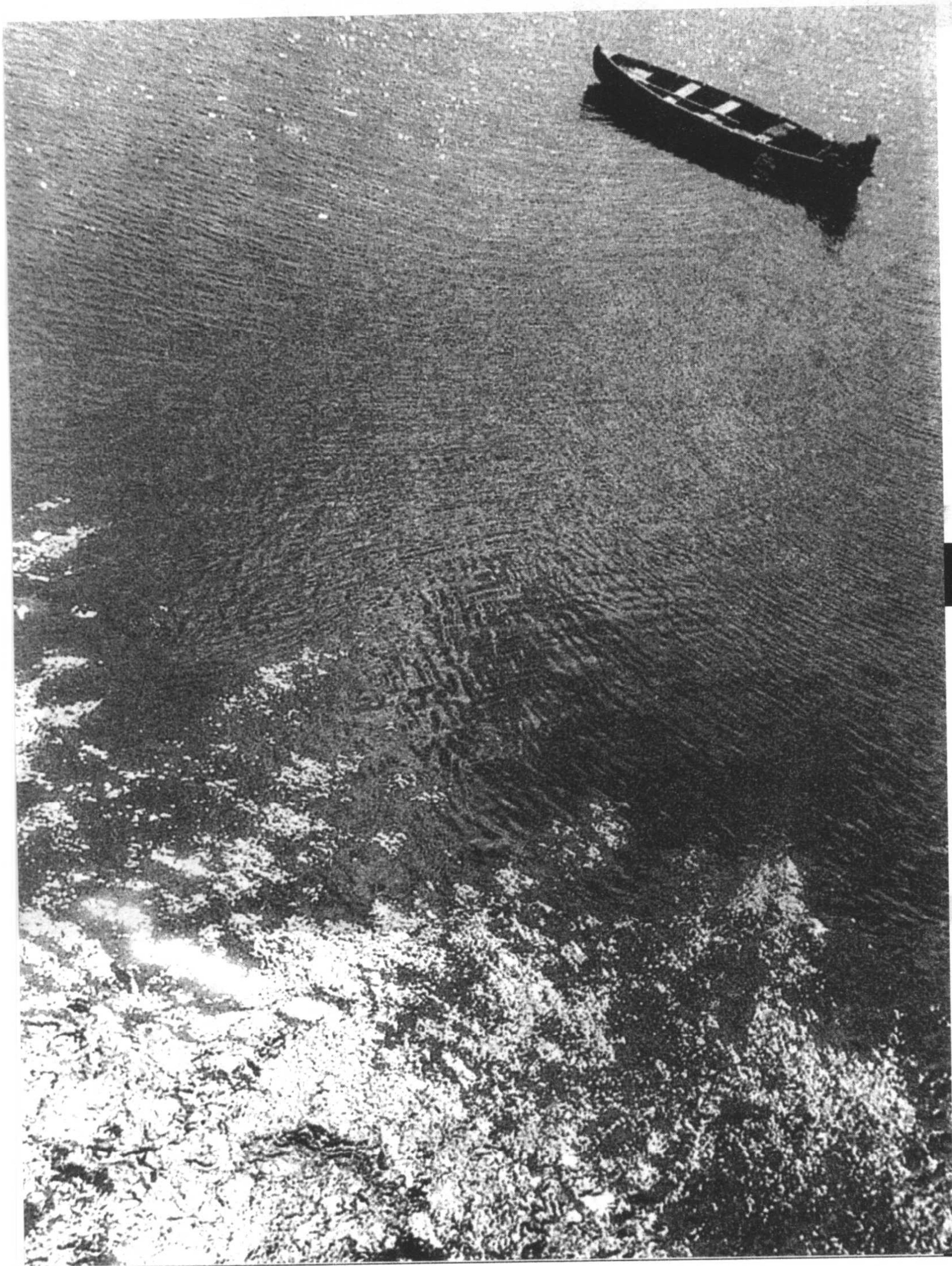
1920年，他负责重建各个艺术学校和博物馆。1923年，他先用现成的照片进行剪辑，1924年起，他自己也亲自拍摄照片。他参加了“人民启发委员会”的艺术部门，也是“新艺术博物馆”馆长，并在应用艺术学校教书十一年，又是该校技术学院院长，还创办了前卫杂志《LEF》。

这个二十来岁就开始走红的年轻小伙子，竟然能一帆风顺称霸艺坛多年，名誉、权力、赞美都集于一身。但是在他心中，却始终和那一切的热闹保持着距离，就像这幅作品中那孤独的小船。

在这幅早期作品中，已经充分体现出了他那独特的艺术视野。他相信：“我们必须找寻一种新的视觉表达手法，才能传达出现实社会的热情，和哀婉动人的特质。”于是，在照片的构图上，他迈出了大胆探索的一步——他的照片不是“仰视”就是“俯瞰”，再不就是把地平线弄歪，使对象和观看的人失去了水平视点。他坚持自己的探索，并将其提升到了艺术原则的地步：“为了指导人们以新的视点去看事物，必须先拍相当普遍的物体，以完全不期然的角度和位置去拍他们熟悉的东西。”这幅作品以倾斜的角度，贴近水面的拍摄，人为地把阳光和小船置于画面的两个对角上，似乎隐喻着自己和权势、和大众趣味、和没有灵魂的歌功颂德，都刻意保持着距离。因为对大时代的艺术家来说，坚持自己的个人风格，往往首先意味着抵抗，必须有勇气拒绝那时代激流所裹挟起的重重风浪。还有什么比那无依无靠的孤独小船，能更好地表达他的心声呢？

船

■ [俄]亚历山大·米哈伊洛维奇·罗钦可 (Alexander Mikhailovich Rodchenko), 1891—1956。





弯曲的松树

■ [俄]亚历山大·米哈伊洛维奇·罗钦可 (Alexander Mikhailovich Rodchenko), 1891—1956。

罗钦可的确取得了成就，赢得了声望，但是对一个真正的艺术家来说，更好的永远是在明天。

当拥有了这一切之后，他竟然认为自己有了赌注，有资格开始另一场豪赌——他相信自己应该把人民的眼睛擦亮一点，这是时代赋予艺术家的使命。

然而非常不幸，他一不小心，被官方舆论毫不留情地痛加批判。

获罪之由，便是这幅《弯曲的松树》。

他的初衷只是想表达我的心——我确实得到了人们羡慕的一切，可是这一切对艺术家来说，就像一面网，把创作的心灵层层捆绑，几乎要窒息。有那么多的力量要我服从，可是一个艺术家，本来应该仅仅服从于女神缪斯，服从于自己的艺术良心。

那时，他还比较天真，一厢情愿地相信，别人都可以站得很直，只有自己被压弯了。只要坚强不屈，总有一天可以笔直地站起来。

而看到照片的人就不这么想了。那时的社会四处弥漫着压力，每个人都是压力链条的一环，承受压力，再把压力转嫁给别人。那些不情愿的，从这幅照片中看到了自己的被迫和无奈，被深深打动，潸然泪下。

罗钦可曾经是激烈的，甚至有些偏执。他在1922年发表了惊人的学说，声称“绘画已死，艺术家应同时具备画家、设计家和工程师的三重任务。”“只有摄影能回应所有未来艺术的标准。”然后搁下画笔，拿起相机。他拍摄的画面都排除不必要的细节，强调动感的斜形构图，注意主体在空间上的位置和运动。

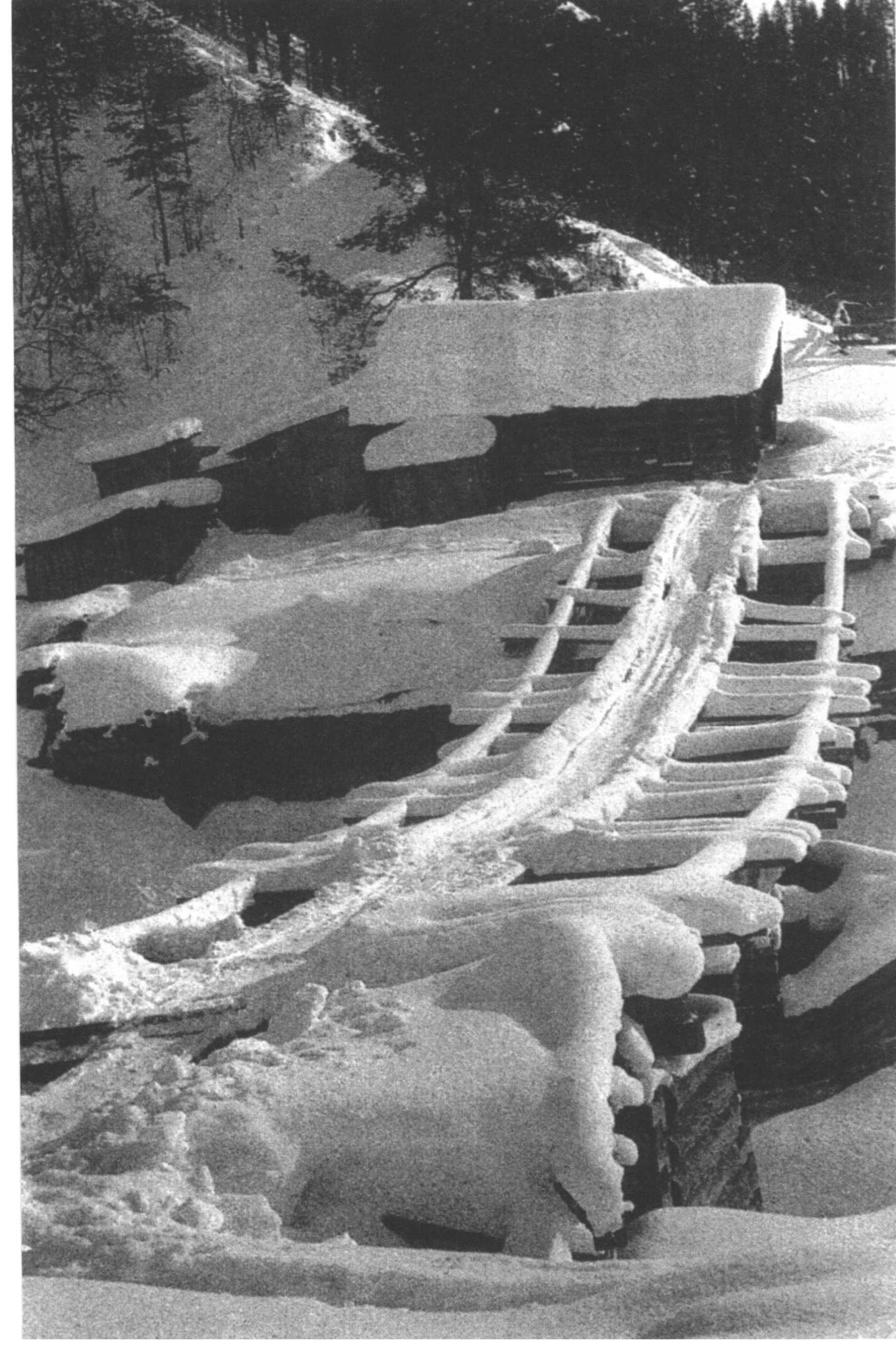
然而在那个时代，他的路注定是走不通的——倾斜常常意味着不稳定。于是，为了生存，他不得不放弃了自己的艺术理想。上世纪30年代中期，随着文艺方针的改变，他被迫告别了风景拍摄，转而从事体育和舞蹈摄影。这幅《冬景》，就是他最后留下的风景作品之一。

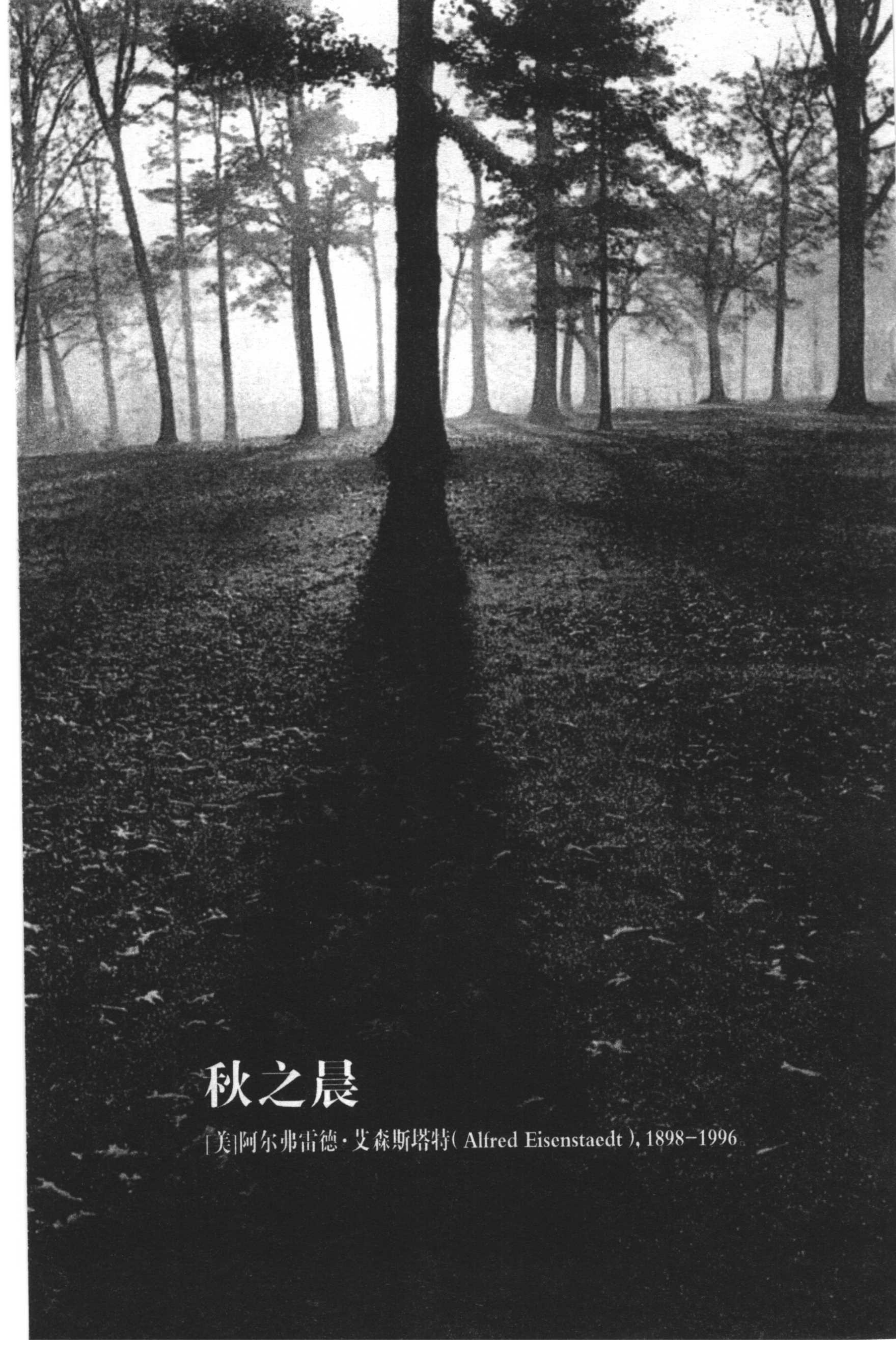
在这里，我们几乎找不到他的招牌风格，画面几乎没有倾斜，没有力量，没有运动，只是弥漫着静谧与安宁。而且，其中竟然充满了祥和。对于刚从时代巅峰跌下来的罗钦可，这怎么可能？他怎么能就这么平静地告别喧嚣，像老人一样休息？而这休息却并不消沉，积雪下面总是孕育着春天的勃勃生机。用静表现动，用冬表现春，用雪表现生命，他既用艺术形式概括了当时的时代，又通过力透纸背的艺术张力，呼唤着一个更好的未来。

罗钦可从人群中走回自我。65岁那年，他死在莫斯科。而从此，前苏联的摄影家也开始有了自我的观点，人们也能够欣赏失去水平的地平线。他们的眼睛都被罗钦可擦亮了。

冬景

■ [俄]亚历山大·米哈伊洛维奇·罗钦可 (Alexander Mikhailovich Rodchenko), 1891—1956。





秋之晨

[美]阿尔弗雷德·艾森斯塔特(Alfred Eisenstaedt), 1898-1996

他是一位纯粹的摄影家，一位典型的新闻摄影家。他的作品往往被认为是一种单纯的新闻报道，但这并不意味着，除了新闻图片之外，他就拍不了别的。

事实上，他的风景作品也往往得力于在新闻工作中养成的职业习惯，形成了相当独特的风格，这幅《秋之晨》便是相当典型的体现。

首先是严谨的敬业精神，或许来自日耳曼民族的血统，或许来自一战中两次负伤的经历，总之他自《生活》杂志创刊以来，一直在那里工作了半个多世纪，并且从不以权威自居，而是认真地完成每一件工作。他是所有编辑都梦寐以求的理想人物，每次派他出去，总能带回令人惊喜的成绩。

在大师级人物中，有这种良好职业操守的并不多见。从作品上来看，就形成了他的第一个独到之处——以强大的精神力量统摄画面，使作品有一种内在的严谨秩序。他总是试图通过手中的镜头，看穿大自然的森罗万象，直达灵魂深处，揭示出支配万物的庄严法则。

其次，他强调主题，从不追求除此之外的内容，只对必要内容做必要的说明。

这是新闻摄影家最起码的条件，同时也是最高条件。无论是在什么样的情况下，要达到这一点，都必须具有十分惊人的判断力和摄影技巧。在今天的抓拍摄影中，还没有哪位摄影家能像他一样，有如此丰富的表现力。

表现在风景摄影上，便使他的主题如同刀子一般，从画面中直接捅了出来，深深扎进观看者的心中。这幅作品就直接把观者放到了逆光的阴影里，远处纵然有万丈光芒，但就是与你无关。



纽约双塔

■ [美]阿尔弗雷德·施蒂格利茨 (Alfred Stieglitz), 1864 — 1946。

施蒂格利茨在学生时代，便结识了当时自然主义摄影的倡导者，英国著名摄影师爱默森，并在1887年《摄影爱好者》杂志主办的竞赛中，从爱默森手里接受了两基尼奖金和一个银牌。这块奖牌是他一生中所获得的150块奖牌中的第一块。

获奖作品标题为《闲聊天》，是他到意大利时拍下的。画面表现了聚集在取水场上的主妇、姑娘和孩子们嬉笑打诨的场面。作品里看不到当时柔焦摄影的效果，相反在影调鲜明的画面中，充满了生气勃勃的人间气氛。

爱默森从数千幅作品中选中了这一幅，写下了《自然主义摄影的灭亡》，之后便告别摄影。斯蒂格利茨的《闲聊天》，作为爱默森最终难以实现的新摄影艺术理想的补偿，具有重要意义。而这时的他，不过是一个二十出头的青年。

19世纪80年代，他遍历欧洲旅游摄影。1890年回到美国后，他便不断地拍摄出大胆的实践性作品。

这幅《纽约双塔》最大的创新，就是用一段落满积雪的枯枝，挡在了双塔的前面，而那堪称人类骄傲的双塔，则隐现在薄薄的晨雾中，显得虚幻而朦胧。

把标志性建筑做这么虚化的处理，这在今天中国的摄影界，依然是不可想像的。

该作品的主题也很明确：自然界创造的再微小的东西，哪怕一段枯枝，也要胜过人类建造的摩天大楼。

今天，纽约双塔已经不复存在，而那棵一百一十年前的老树，它的种子或许已经洒遍了美洲。在今年的冬天，不知有多少它的子孙，又要伸开臂膀拥抱漫天的飘雪，又要在无垠的雪原上凝固成玉树琼枝。

19世纪的摄影，就是模仿绘画。

事实上，画家们决定放弃对自然的单纯模仿，是由于他们明白与相机竞争是徒劳的。照相术的出现，直接冲击着自然主义画家们的素描。他们都曾试图创造出高于摄影师之上的更现实的作品，印象主义就是这一竞争发展的最后阶段。不久，所有的画家突然绝望了，受挫了，而转向其他方向寻求他们的道路。他们与布莱克和毕加索一起，不是去模仿自然，而是同自然相竞争。

然而，当时的摄影却反其道而行之，寻求学院派绘画的创作形式。施蒂格利茨正是阻止了这种一味模仿学院派绘画形式的作法，主张摄影是艺术，主张摄影要确立独特的表现形式，并将自己的观点付于行动。

1922年他写道：“我的目的是使我的照片看上去确实像照片，要使人一看之后永远难忘。”

他的确做到了，次年就拍出了这幅作品。

乔治湖是他每年的避暑地，年复一年，已经在心中积淀成了深厚的情节。他一再地问自己：这里给我带来的一切，那种氛围，那种情节，那种天地人之间的交流感应，那些纯粹精神上的震撼与感动，要怎样才能用镜头摄取下来？

乔治湖的冬天

■ [美]阿尔弗雷德·施蒂格利茨 (Alfred Stieglitz), 1864—1946。

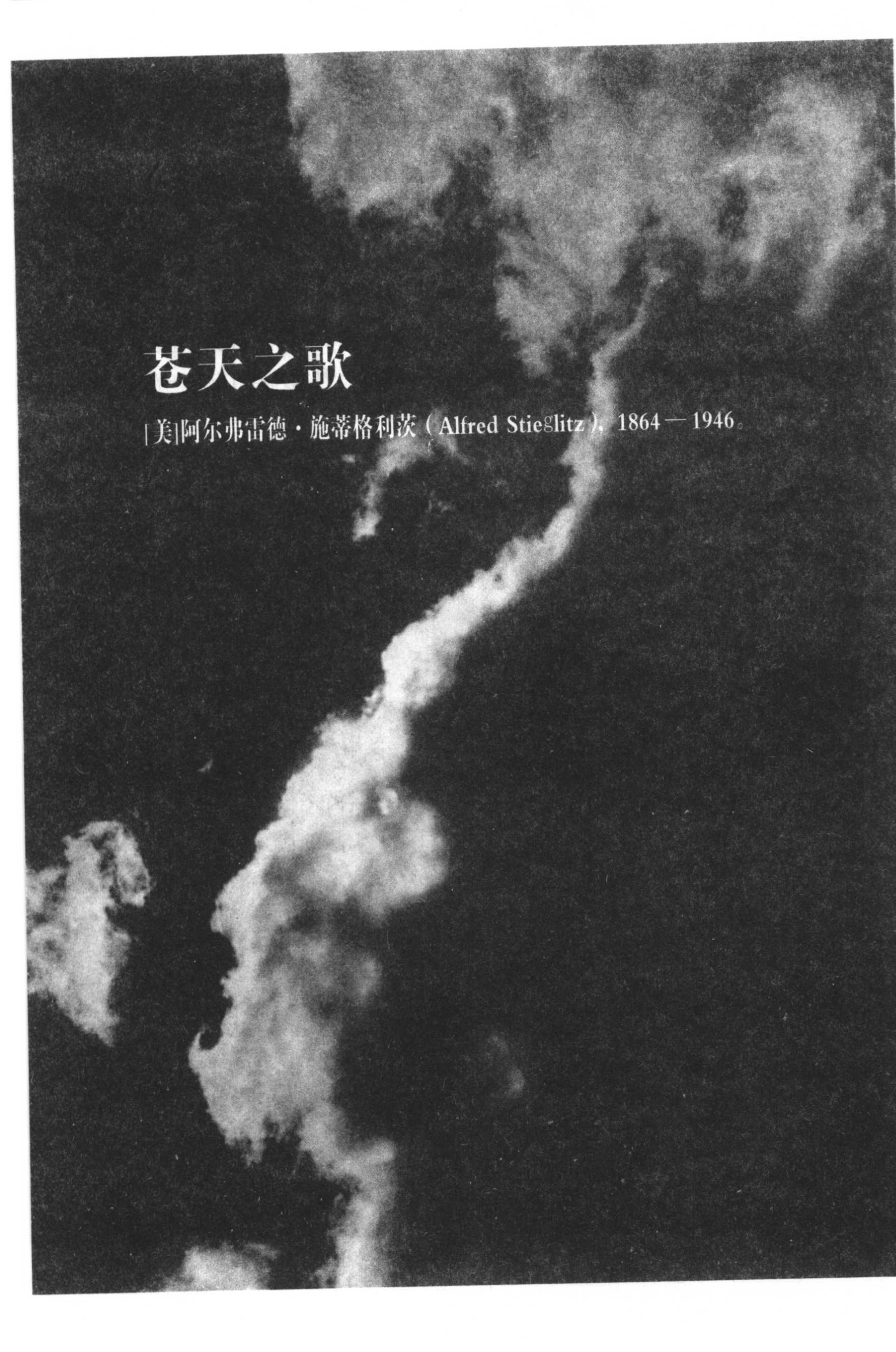
他选择了黄昏，一切都不是那么清晰，即将暮色四合的时候。就是这个时候，天地山川都凝成了一个整体，余晖把一切都覆上了一层轻纱，仿佛有仙子到来，踩着轻纱开始了曼妙的舞蹈。

是的，就在这一瞬间，山不是山，湖不是湖，树不是树，天也不再是天，它们共同交织成了一种光，一种声音，一种梦想，一种人类亘古以来一直渴望却一直没有抓住的梦想。



苍天之歌

[美]阿尔弗雷德·施蒂格利茨 (Alfred Stieglitz), 1864 — 1946。



当时的绘画派摄影，已从单纯模仿学院派的绘画形式，改为追求印象派绘画形式，主要采用软焦点描写和修版技术。斯蒂格利茨却认为，视觉条件远比技术设备更为重要，为了创造理想的柔和效果，他宁愿选择在雨天、薄雾或下雪天拍摄。

随后，他摒弃了绘画派摄影中的纯仿画手法，提出了纯摄影主义。

由于他对被摄体的准确把握，使得他的静物摄影具有造型主义的倾向，使他的人像摄影浸透着动人的性格表现。这些都是在19世纪绘画派摄影中完全看不到的新鲜气息。

正是凭借自己的优秀作品和不懈努力，斯蒂格利茨终于阻止了摄影追随绘画的恶性循环。他以尊重相机功能、开拓摄影自身独特的表现领域为目的，取得了巨大的成功。他使摄影完全脱离了绘画的影响，而成为一种独立的艺术，同时又展开了与绘画的竞争。

这幅《苍天之歌》就是与印象派竞争的代表之作。

印象派声称要表现光线、表现空气，甚至要表现人类的精神痛苦，但是客观地说，他们并没有给人类带来和谐与幸福，因为他们找不到。

我们看着蓝天绿草白云都会觉得舒服，因为那里有更大的世界，但是很多画作，却只能把我们引向痛苦的内心。

斯蒂格利茨看到了这点，所以决定拍摄天空。那是不同于我们人类的另一个世界，它又笼罩在我们头上，时刻提醒着我们，不要忘记自己的渺小。

他用这幅作品告诉我们：天空不是你可以任意摆弄的模特，所以也就有了一份人力无法抗拒的威严。不要局限在自己的小圈子里了，还有更大的世界、更高的坐标、更广的参照。走出去吧，你的心也该如同天空一样辽阔！

科伯恩8岁就初步尝试了摄影，从此深深陷入了影像世界。那时他还是个孩子，觉得一切都新奇而神秘，能把那神奇的世界拍摄下来，就如同魔术师把魔法藏进了帽子里。

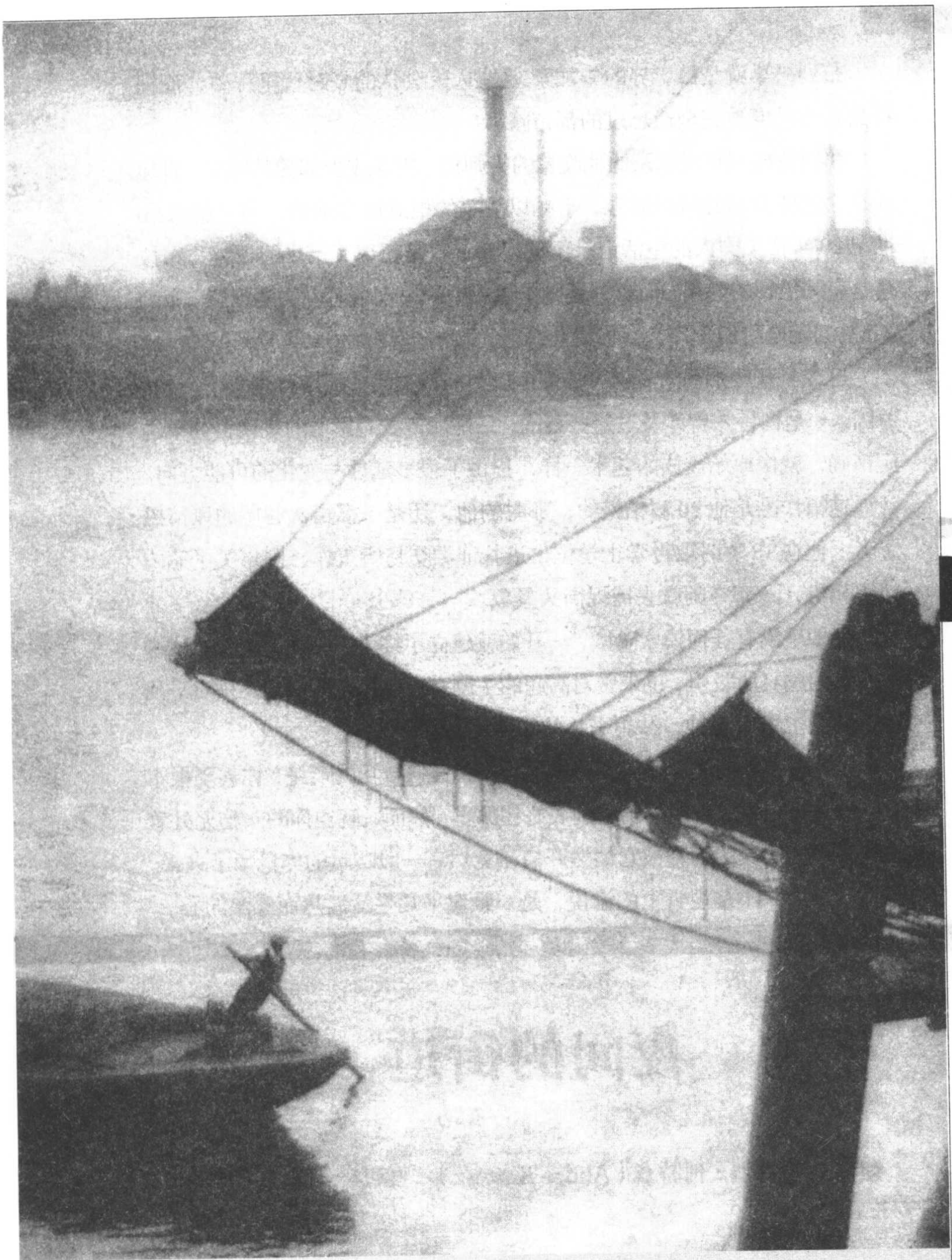
渐渐地，孩子长大了，世界在他的眼里越来越普通，拍的照片也越来越难以激起孩童时代的狂喜。看着自己精心收藏的魔法世界变得平庸，就如同亲眼看着白雪公主变成了巫婆，他再一次耍起了孩子脾气——我一定要改造相机，一定要把丑陋的现实拍得像梦想一样美丽。从此，他走上了一条“漩涡之路”——先是试验各种柔焦技术，迫使影像变得模糊；再跑到摩天大楼顶上俯拍，让街道变得谁也认不出来；最后还拍出了一大批纯粹的抽象照，并将其命名为“漩涡照片”。

拍这幅《船桅》时，他才22岁，年轻气盛，但世界却似乎操纵在老头子们的手里。这种对比，也反映到了他的作品里——孤独的船桅独自对抗着热闹的城市。那背景中的城市只剩下了淡淡的阴影，似乎如同烟雾般即将散去。而船桅却粗大、有力，纤毫毕露，竟然还有一根绳子直接把城市切成了两半。这多像是年轻人的理想啊，扮演英雄，拯救世界，而且还有一条小船靠了过来，还有人愿意站在年轻人的一边——虽然我们的力量很小，但是胸中，真的有一股热血开始流动。

40岁后，他迷上了魔法，从此沉湎于神秘事物。70岁后，他才再度拿起了相机，不过再拍的，都是那些安安静静的人物风景了。走过了一生，他似乎才刚刚懂得，真正的神奇，总是蕴涵在平凡背后。

船桅

■ [英]阿尔文·兰登·科伯恩(Alvin Langdon Coburn), 1882—1966。



布列松早就是摄影界的毕加索,是座人人公认的划时代里程碑,而柯特兹是个一度被完全遗忘过的都市隐者!

和柯特兹同年代以及比他晚辈的大师们,或多或少都受其感染。有趣的是,这些大师的风格迥异。卡帕以战争的报道摄影垂名,布兰德以20世纪20年代英国人的生活记录留世,曼·雷是超现实摄影的先驱,布拉塞是夜间摄影的鼻祖,而布列松则是摄影中的决定性时刻的阐释者。布列松说:“无论我们干什么,柯特兹总是先行一步。”

这么多截然不同的表现手法都可以在柯特兹的作品中找到影子,究其原因,一是柯特兹曾涉及过这些范围,二是柯特兹对影像的表现极为单纯而精确,就像原始氏族的艺术一样,提供了很多延伸与变化的可能方向。

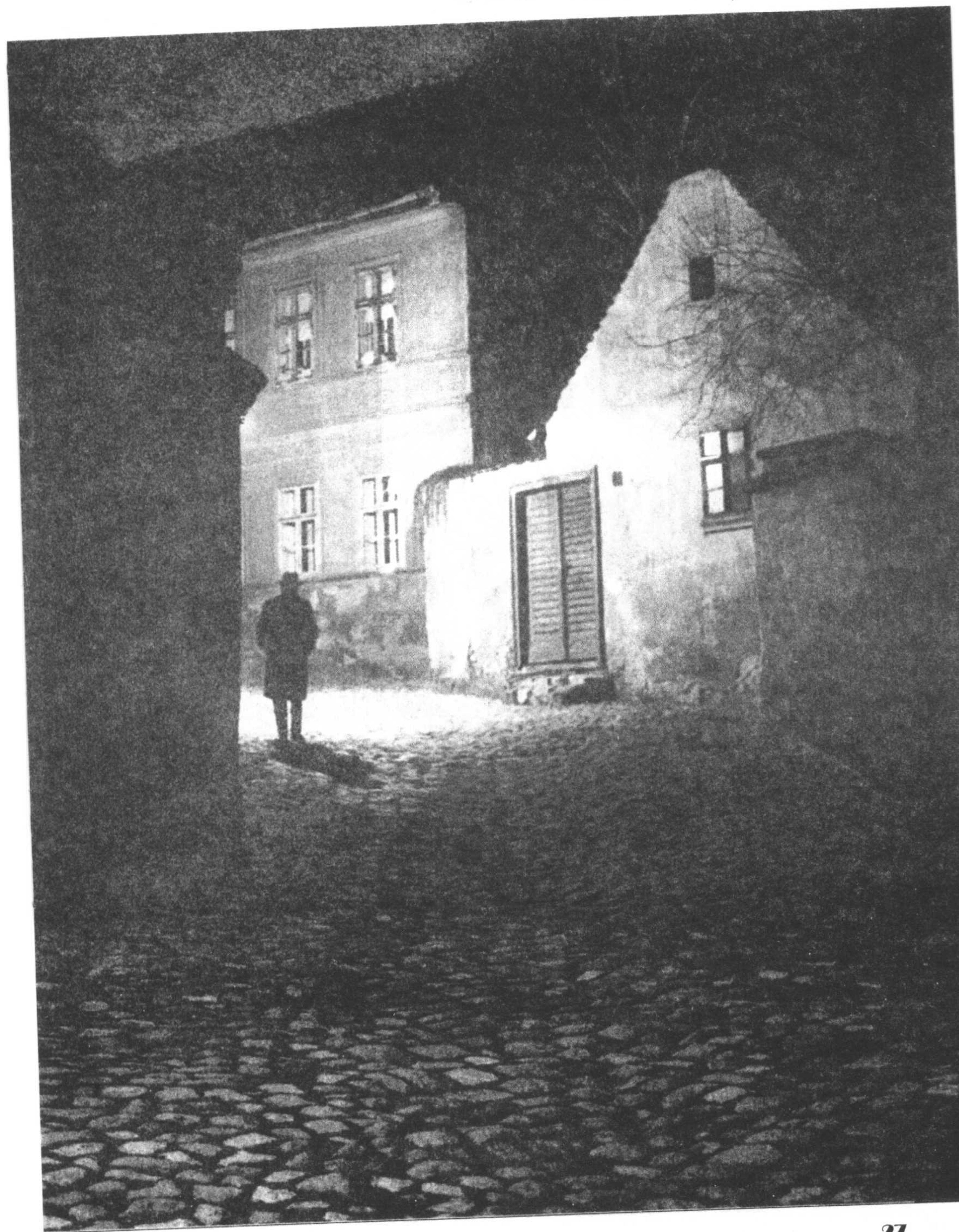
这幅作品是他20岁拍摄的,那时的他,还是一名街头巷尾的风情摄影者。他在18岁时取得学士学位,进入证券交易所工作,同年买了第一架照相机,一有空闲就去捕捉街头景象。

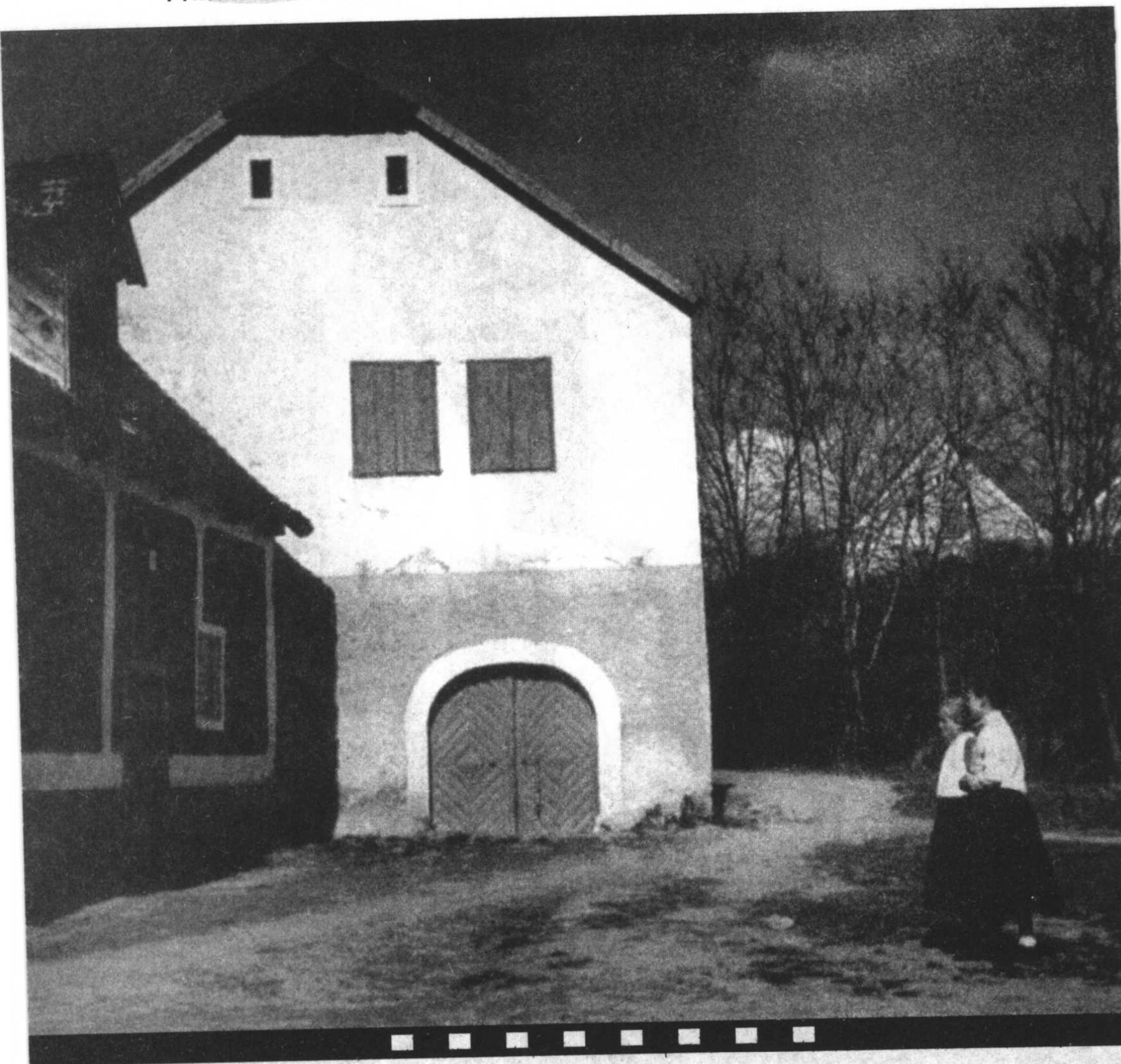
他似乎没有任何摸索阶段,一开始就建立了终生一贯的风格:他从未被耸动的题材所吸引,也未曾对高超的主题有过向往,自始至终只对平凡的街头人生情有独钟,并用平凡的手法记录它们。

这幅作品就是那么平凡,平凡得找不到任何技巧的痕迹,你甚至根本没有办法分析它,也说不出它到底好在哪里。然而,就在你的头脑无处着力的时候,心灵的门却被它悄然开启,竟然有一股暖暖的力量涌了进来。它带给你的,不是视觉上的愉悦,是一颗对平凡生活温热而感激的心。

夜间的街道

■ [美]安德烈·柯特兹(Andre Kertesz), 1894—1985。





农家仓库

■ [美]安德烈·柯特兹 (Andre Kertesz) , 1894—1985。

“柯特兹的照片简单得像是在骗人，它们缺乏奢侈性、过渡性和经营性。而令人咋舌的是，他从一开始拍摄，就是这个样子。历经六十年的工作，柯特兹用毫不修饰，自我观察的方式以相机发问、纪录，以及维持他和这个世界，他的艺术的关系。他一直保持着自己看东西的真实性。其结果是他的艺术和生活不可避免地一同掉进摄影中。”

柯特兹的每张照片都充分显示了艺术与生活融合为一体的境界，他的感受和表现没有距离，不夸大也不保留。照相机好像已经不存在了，只是柯特兹与世界的沟通管道而已。就是这种品质使他成为大师们的老师，众流归宗的元祖。

柯特兹的每张照片都是那么不强调自己的手法，他只是丝毫不差的将感受到的事物传给别人。因此我们是那么完整的接受到一幕幕的生活，就像我们也活在其中一样。

这幅《农家仓库》就是一个再典型不过的例子，它简单得不像是我们以为的“艺术”，画面中没有一丝一毫的人力参与其中，没有任何“设计”的存在，只有和我们的眼、我们的手、我们的心都联系得再紧密不过的日常生活。

然而，经由他的作品，我们却得到了一个重新看待生活的机会，重新认识自己的机会，仿佛我们和世界之间，那割断了许多久的脐带，在这一霎间突然又连上了。

生活还是生活，我们却已经不再是原来的我们，似乎朦胧间懂得了敬畏，懂得了谦卑，懂得了安静，也懂得了幸福。

他拍摄的就是幸福，就是日常生活中随处洋溢的幸福感，把一句话深深烙在了我们心上——生活着就是幸福的。

柯特兹很注重不同天气、气候的街道景象。他刻意在下雨、下雪、天气晴朗、刮大风、浓雾、闪电交加的白天、夜晚里捕捉他所看到的人和物，这种效果不只是对特别时分的记录，其中也捕捉到光阴流逝的痕迹、人们行为的表现、整个生活在运作的情调。他的街头照片充分掌握了人生时空交替的轨迹，这点正是他影响布列松最强的一面。

一向自傲的法国人，完全接受了柯特兹的摄影表现。因为柯特兹的影像是那么精致、优雅而富有诗意，恰恰投其所好。

柯特兹在40岁时就被尊为摄影媒体的大师，而执欧洲摄影界的牛耳。

随后，他又尝试了一系列扭曲裸体的表现，照片多了一种人生如梦的意境，影响了不少绘画界的朋友。

短时期的超现实表现，同时也影响了自己对景象的观察方法。柯特兹开始对线条、角度、光影之间的抽象关系有了更高度精炼的敏感性。之后，他的照片充满一股新的情趣——日常生活本来就充满了丰富而精致的美，柯特兹将人人不易见到的气息攫取在照片之中。这又是柯特兹影响布列松的一个例子。

这幅《晚归》，便是一幅意境深远的隽永之作。

晚 归

■ [美]安德烈·柯特兹 (Andre Kertesz) , 1894—1985。

夕阳、流云、碧水，已经把天地之间的神圣与美好凝固了下来，而人又悄然而来，置身于苍穹之下、山水之间，这简直就是揭示天地人关系的大寓言！

那样的美令人心悸，那样的瞬间应该永恒。

而柯特兹，便仿佛是大自然的眼睛，为天地存照，为众生导航。



能被大师尊为老师的柯特兹，在年轻时就完全奠定了自己的影像风格，中年之后，被遗忘了二十多年之久，老年之后才又重新被肯定。他一生的境遇就如同自己的照片一样，包含了人间的各种世态炎凉。

柯特兹原只想在美国待上一年，结果五十多年来一直待在自己最痛恨的国度里。因为在这个摄影观点和欧洲截然不同的国家里，有整整十二年的时间完全无人理睬，又有十多年时间，只能靠并不是很重要的刊物做自由摄影师的工作。

直到美国的摄影日渐成熟，赶上了欧洲二十多年前的步调时，大家才惊讶地发现，自己的国度里竟然有这么一位重要的人物存在。可是那时，柯特兹已经74岁了。

这幅《匈牙利风光》，便是他晚年对于美国公众的回答。和早年相比，他更善于驾驭棘手、亲昵、略带讽刺意味的题材了。

旷野中的孤独水井，光秃的枯木，这多像是摄影家一生境遇的写照呀。不过没关系，生活本来就是这样的，就像水井一直可以矗立在那里，就像摄影家一直可以拍摄下去。虽然景色略带荒凉，但我却依然是我，生活也还是生活。



匈牙利风光

■ [美]安德烈·柯特兹 (Andre Kertesz)，1894—1985。



“相机是我的工具，经由它，我给予我周遭的所有事物一个理由。”
这个理由正是他为什么一直拍了七十二年照片的缘故。
这个理由正是他为什么能够成为大师们的老师的原因。
这个理由也正是他的照片为什么那么温暖感人的道理。
柯特兹给自己活下去、创作下去的理由，也给别人一个珍惜人生的理由，无论欢笑或哀伤，都要懂得珍惜。

这位祖籍英格兰的美国佬，在他82年的岁月中，集功成名就、荣华富贵于一身，他可以说是有史以来最为“大众化”的摄影家。

亚当斯曾被时代杂志选做封面人物(1979. 9. 3)，还出任主角，演了五集的电视影集《摄影——锐不可当的艺术》。他是美国生态环境保护的一个象征人物，所拍过的美国风景区，后来都一一成为国家公园。当他不断地抨击里根政府对环境保护不力时，里根还不得不亲自接见他解释原委。他那十分有特征的脸孔——4岁时就撞歪的大鼻子，一把浓密花白的络腮胡子，一付宽边的老花眼镜，加上一顶西部牛仔的阔边帽，还被印在T恤上，为自然保护者们争先抢购穿在身上。亚当斯使自己和摄影在美国变得十分通俗化，也十分有商业价值，他的摄影书已印了上百万册，在美国的超级市场都可以买到。当你站在一张安塞尔·亚当斯的照片前，就无法不被他那技术上的纯粹铺张与华丽所淹没，那实质上没有粒子的照片，提供了外观无限丰富层次的色调，从纯白直到漆黑。

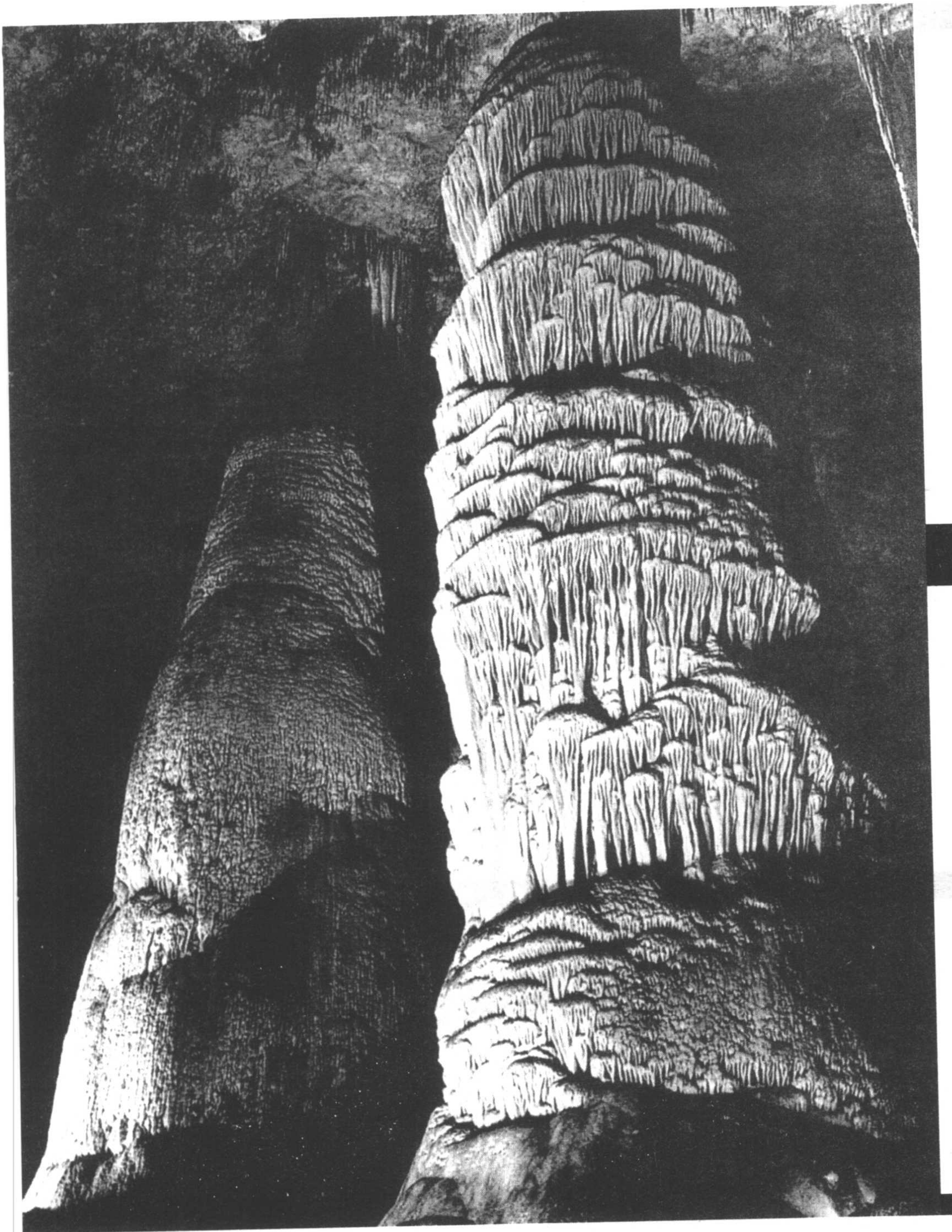
这幅照片就是一个典型例子。

不过是溶洞里的石头，在他的镜头下，却仿佛具有了生命。远处的石笋纹路如同苍老的皮肤，而近处的石柱，在强光的照射下，竟然显出了植物一般不断生长的纹理。为了证明石头也有生命，他真可谓挖空了心思。

而一旦陷入了画面的情境，我们的神经仿佛也沿着石头的缝隙拓展、延伸。那每一寸的生长，都穿越了千百万年，见证着这个星球的历史。相比之下，人类只不过如同褶皱里寄生的苔藓，渺小得可怜。

巨型石笋

■ [美]安塞尔·亚当斯 (Ansel Adams), 1902—1984。



亚当斯生于旧金山，幼时表现出对音乐的兴趣。1916年，他第一次拍摄约塞米蒂谷的照片，把这次经历看作是终生的鼓舞。

每年夏天，他总要去约塞米蒂，在那里逐渐产生对自然保护的興趣。

亚当斯所拍的这些了无人烟的风景，全是美国山水，这些荒野景色早已成为美国人的道德寓言。因此亚当斯在美国文化中，很自然就有了家喻户晓的地位。

他的创作生命在1950年之后，就开始走下坡路，而名气却从那时起，一天比一天响亮。这和美国社会的演变有很大关系，人们在现实中遭遇的种种不顺——战争、萧条、紧张急促的现代生活、空虚感……，使大家把心灵转向大自然的归依。而亚当斯的照片，正是大众最温暖的怀抱。

在摄影发展上，亚当斯无疑有着自己特殊的志向，他使用相机就是种故意躲避时代意义的态度。那些美国西部风景，从存在时就是那个样子，数百年后，只要环境保护得力，还是那个样子。亚当斯要掌握的是大自然本身，而不是生活中的风景。

这幅作品就是这样，粗大的仙人掌在旷野中林立，仿佛士兵在捍卫自己的国土。尤其那独到的构图，仰视的角度，简直把这粗大的植

萨瓜罗国家保护区

■ [美]安塞尔·亚当斯 (Ansel Adams), 1902—1984。

物描绘成了一位君临天下的帝王。
而那满身的刺则似乎在暗示着，这
里对人类并不欢迎。

再雄壮的男人，面对这幅作品，
都难以表现出那自以为是的“阳刚
之气”。

“亚当斯的作品也许是一种时代
错误，也许是一种对摄影传统坚持
不已并深怀眷念的最后照片……未
来的摄影者似乎再也不会像他那样，
将热情、希望和信心投注到雄壮粗
犷的景色里了”。



亚当斯在1932年加入了西岸年轻摄影家组成的“光圈六十四”团体，相信照片应该有极致的焦距、清晰感和深度。然后他就独自一人开始了痛苦的探索，让自己的照片有更大范围的色调。从这里，他发展出分阶测光法，使他在拍摄的时候能预先知道色调，来决定曝光和冲洗放大的时间。

亚当斯自己放照片，因为他对待照片的方式就像传统艺术一般。事实上，如果你想买他限定张数的签名作品——第六张以后是美金8000元(前五张数倍于此)，还得事先预定才有呢。

他的作品，要不是那空前的测光手法和冲洗放大技术的话，就没有独具一格的艺术风貌了。他可以说是有史以来作品风格建立在技术上的比重最高的一位摄影家了。因此有人说：“亚当斯的照片要不是有着那么精巧极致的品质，就只是一张张普通的风景明信片而已。”

他还完全摒弃了摄影的记录功能，使摄影成了“纯粹的技术运作，用来担任美感的表达工具”，因此也使大部分负有报道使命的人，对他的东西嗤之以鼻。欧洲发行的一些大师专集，就往往故意将亚当斯挡在门外。

然而，这幅作品却把所有“缺乏艺术性”的指责，结结实实地打了回去。

生命的没落

■ [美]安塞尔·亚当斯 (Ansel Adams), 1902—1984。



生机盎然的树林，比镜子还要清楚的湖水，却和没有生命的枯木，如此和谐地融合在了一起，正应了那句古诗：“沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春。”

生与死，枯与荣，动与静，一切相对的事物都那么和谐地统一在画面之中，美得让人来不及心酸，一下子就让观看者超越了生死对立，仿佛有了洞察一切的智慧。

你能说这不是艺术？



无题

■ [美]安塞尔·亚当斯 (Ansel Adams), 1902—1984。

亚当斯是现代摄影中风光摄影的先驱。风光摄影真正的成熟以亚当斯的出现为标志。

他并非仅仅反映大自然的森严和深奥，而是通过镜头把自己对大自然的信仰视觉化，特别是表现了他对祖国——美国大自然的热爱和敬意。

他具有西部开发时期美国人的气质，那种与残酷的大自然相竞争的健康、纯朴、开朗、毅力坚强的、真正的美国人的形象。而正是这种气质，让他成了一位创作历史性题材的、叙事诗般的摄影家。

在按快门前，他总要先凝视大自然。他说，每当凝视大自然时，总能听到大自然也在向他述说着什么。他正是这样期待着娓娓动听的倾诉，然后用摄影画面把它记录下来。

因此，他的作品内涵常常会超出照片中的景色风光，好似一位哲学家，从自然中引申出对生活的哲理思考。而且，除了理性感悟之外，还充满了难以言表的独特韵味。

这幅照片就是这样，虽然标明为《无题》，却似乎涵盖了生活中的一切主题。

而实际上，他真正想表达的，不过是对一位导师的尊敬。

亚当斯早年的风景照片是十分呆板的，直到遇见了摄影大师保罗·史川德，才豁然开朗。“看史川德的作品是我一生最重要的经验，他的作品是一种观看事物的极致。他从不遵循构图的规则，我当时却处处拘泥于形式，譬如什么东西要平衡等等。那一瞬间使我领悟到，我以后该怎么走下去了。”

亚当斯得到的收获，不仅是观看事物的新方法，还有一种类似朝圣般的追随。他一一造访了史川德拍摄过的地方，拍下了大批已经成为美国特征的作品，用相机交出了合格的答卷。

珍珠港事件后，美国政府决定，把日裔美国人迁往几个拘留营。

亚当斯的这张照片是拍自加利福尼亚的曼萨纳移民安置营，用以表现移民们战胜凄惨困境的不屈意志。

这荒凉的景色无疑激发了亚当斯的灵感。到峡谷四周一走，就能认出几年前早已熟识的远山峰峦，急于用眼睛和大脑把整片壮观景色汇集起来，变成所期望的视觉形象。

山峦、岩石与天空融为一体，彩色摄影很难适应这种场面，黑白摄影也难以把山的形象淡化。

然而，云彩映着阳光出现了，一切都变得充满了生气，各种形状和平面纷至沓来。他一下想起了保罗·史川德曾说过的话：“每一片云都有迷人的瞬间。”

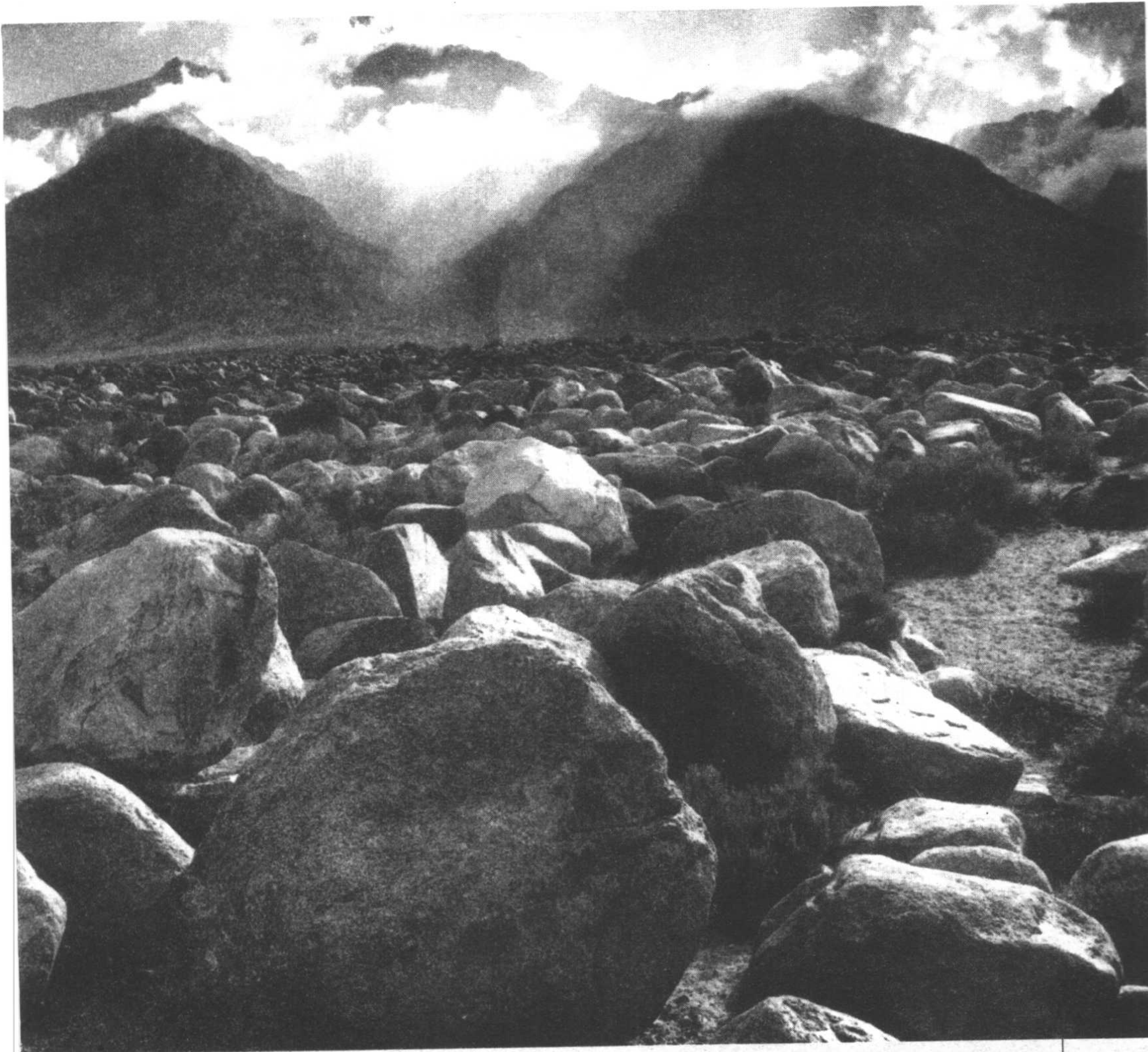
威廉森山耸立在光秃秃的石滩后面，平常是难以拍照的，因为岩石的亮度会同天空一样。亚当斯终于等到了暴雨，景色十分迷人，连忙在汽车顶上支好相机。他把镜头稍微朝下，接着再向后倾斜，让近处的岩石和远处的山峰都对焦清晰了。

当太阳从下午的云层中露出光芒，石头的阴影很重，云彩显得特别明亮，曝光的范围实在太大了。



威廉森山

■ [美]安塞尔·亚当斯 (Ansel Adams), 1902—1984。



对这种高反差的影像，他最初觉得应该把显影时间减少两分钟，但却担心会减少照片的层次。进一步考虑之后，他决定用水浴显影，既保留层次，又能够加强反差。

这个场景他拍了很多，但最终满意的只有一张。而印相竟然也大费周折，不是太浓就是太淡，最终反复试验了多次，才有了我们今天看到的这幅画面。

送去展览之后，有人问亚当斯：“这是真的照片吗？”

1927年4月17日凌晨，亚当斯和朋友驱车前往哈比岛，背上所有器材开始爬山。他当时只有25岁，任何困难都吓不倒他。峡谷里很冷，阴影处仍然残存着冰雪，亚当斯却觉得这个早晨心旷神怡。终于见到太阳时，大家情不自禁欢呼了起来。上午的风给拍摄带来了困难，因为他必须用4秒钟来曝光，已经拍摄的三张里面，有两张都因相机抖动而成了废品。

他试图拍一张西望约塞米蒂峡谷，却因暗盒没放正而报废；接着拍了张多梅山北部，结果曝光过度了。这时，他只剩两张底版了。他们于中午抵达多梅山正面，太阳缓缓移了过来，而拍完了才想起来，滤镜选用得并不合适。只剩一张底版了，他意识到了自己的贫穷。照片仿佛就在眼前，呼之欲出，阴影浓重，阴暗的天空衬托出远处清晰的白色山峰。他精心地装好滤镜，插上暗盒，定好光圈，抽出拉盖，又把一切都检查了一遍。非常幸运的是，在长达5秒的曝光时间里，一丝风也没有，成功了！

他小心地插上拉盖、包好暗盒，等回到家里，已经黄昏了。下山途中，他看到了很多迷人的景致，但却只能干瞪眼，因为底版已经用光了。

这张照片他第一次凭想像预测，通过对拍摄全程的控制，终于得到了自己心目中的最后影像。那时他只觉得幸运，因为毕竟自己还剩下了最后一张底版。他至今仍然记得，当年把底版从定影液中捞出，看到所期望的明暗层次都圆满地表现出来，那种“梦想成真”的兴奋和狂喜。在他的摄影生涯中，这是最激动人心的时刻之一。

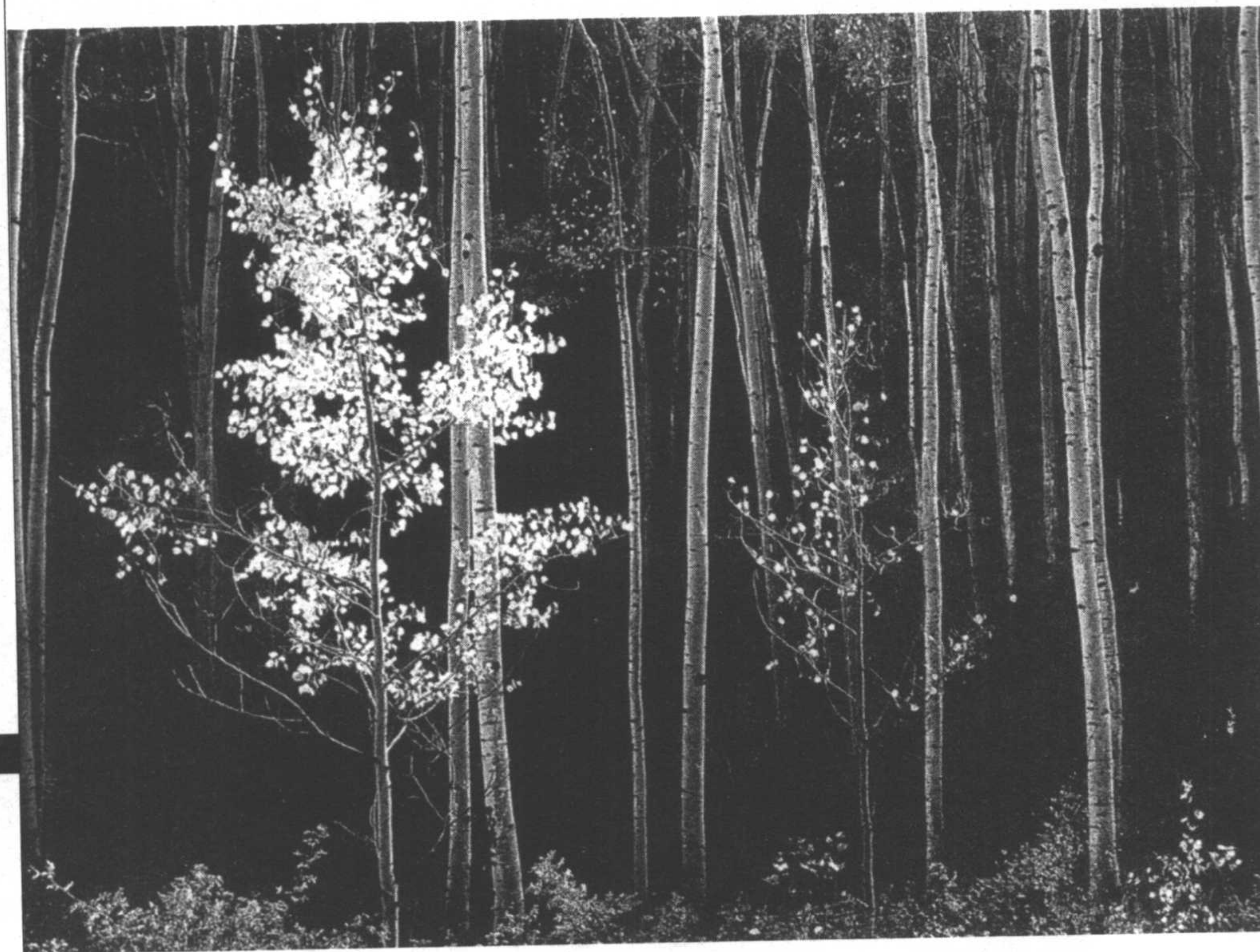
约塞米蒂谷

■ [美]安塞尔·亚当斯 (Ansel Adams), 1902—1984。



树之舞

[美]安塞尔·亚当斯 (Ansel Adams), 1902—1984。



一个清新的秋日里，亚当斯在圣菲北部的山区里拍下了这张照片，只用了不到一个小时。

当时他和妻子、助手正沿着一条美丽的公路行驶，突然发现一片小白杨沐浴在温柔的金色阳光下，立刻意识到，这里一定可以拍到出色的影像。几分钟后，他们便奔到小树跟前忙碌起来。

拍摄森林最常遇到的问题，是能看到枝叶缝隙间那破碎的天空。虽然在现实中人们都习以为常，但是在照片中，小块天空常常比树叶更明亮，甚至会因为曝光过度造成空白，严重地分散人们的注意力。为此，他不得不调整角度，以峭壁为背景，挡住讨厌的天空。

这时的树林很有生气，地面交错覆盖着黄褐色的灌木，显得安静而柔和，非常适合彩色照片。而黑白摄影中，则很容易产生平淡的灰色影像，必须采用技术手段来加强反差，好在从两侧云层透过来的强侧光，为接近白色的树干提供了最有力的照明。

拍摄之前，他就已经考虑好了，要选用高锐度的显影液和高反差的相纸，来表现秋天闪亮的树叶。幸好当时没有风，如果树叶摇动的话，曝光就不可能如此充分了。

这幅照片如同一篇令人满意的声明，其中的美是在别的照片里很难见到的。亚当斯一直惦记着，有机会重新回到这里，或许能产生新的构思呢。

不管人们的欣赏水平如何，这张照片都是非常受欢迎的。然而，亚当斯并不认为它们是“美丽”的景物，反而显得冷漠无情，甚至有些高傲。不过，在黑白摄影中，如此丰富的明暗层次，确实是不多见的。而如果用彩色来表现，亚当斯认为，那一定要表现出柔和的乳白色调。

1947年春天，亚当斯带上相机、镜头、滤镜、暗盒，还有三角架和午饭，前去拍摄黄石瀑布。

器材沉重，而且小路上弥漫着雾气，他不得不用马拉拖车赶路。

黄石瀑布在春季水势最猛，能产生大片磅礴的雾云，在峡谷下翻滚沸腾，足有半英里长。他提前几个小时到达了现场，想把三角架支在理想的地点，可是画面总是会被树枝遮挡。他着实费了一番工夫，才把所有树梢都甩出画面，而这时的三角架已经支在了乱石堆上，即使要稍微挪动一下，也是非常困难的了。

另外，瀑布的雾气实在很大，虽然相机盖好了没有受潮，但是他整个人却都已经湿透了。瀑布飞溅的水声，潮湿清香的空气，翻涌滚动的雾团，这一切都让他难以忘怀。太阳出来了，瀑布显得非常单调，亚当斯决定更换滤镜，以区别深水处呈浅蓝色的阴暗部分。这种明暗层次上的细微差别，是很难在照片上表现的，而且常规的制版手法，也会让它损失掉。只有用激光扫描再现影像的方法，才能把那些细微的明暗层次保留下来。对这张照片来说，必须把其中的细微质感都洗印出来，否则阴暗的部分就会很弱，并且削弱河水的白色光泽。

照片发表后，一些评论家声称，风景固然很美，但是未必能算得上艺术。对此，亚当斯认为，照片已经对庞杂的景色作了精心地选取，并且条理清晰、层次分明地表现了出来，这就是艺术！

黄石瀑布

■ [美]安塞尔·亚当斯 (Ansel Adams), 1902—1984。



结婚的新郎新娘照，或者明星大头照，已经很难引起人们的关注。可是，早期的摄影家们几乎都以此为生。人像摄影的经典作品，几乎都是出自照相馆师傅的手中。奥古斯特·桑德，正是这一行最卓越的一位大师。桑德每一张照片的人物，都是摆好姿势、刻意打扮过的。人物的举止透着自认为最适当的仪态。表情显示着：我希望别人知道我的这一面。有人很努力在维持自己精神最饱满的状况；有的人已经坚持不住而显得松弛，反倒露出自在的神色。然而，这些人都有着严肃的性格和或浓或淡的忧愁与伤痛，他们都是第一次世界大战的战败国子民。由于战胜的协约国要求德国重新建立户籍档案以便管理，每一个人都需要一张新的身份证照片，桑德正是当时应接不暇的按快门的照相师。桑德蒙在黑布里，透过笨重的木制大相机的镜头，从毛玻璃上观察自己的同胞，他比别人看得更远。他不只是为人们留下影像，也是在为自己的同胞做最客观的见证。他希望拍下整个时代的脸孔，让后人看看真正的日耳曼民族的心灵。这些照片使桑德成为有史以来最重要的人像摄影家。

这幅照片拍摄的虽然是建筑，也和他的人像摄影异曲同工。光秃的街道，灰色的建筑塞满了画面的整个空间，不正如同照相馆里端坐肃立的严肃的德国人吗？虽然历经沧桑，依然竭力维持着严肃的姿态，喜怒哀乐不愿意表现出来。把建筑也当成来照相的客人，尽力揣摩它的心思，这样，照片就仿佛拥有了一个民族的灵魂。

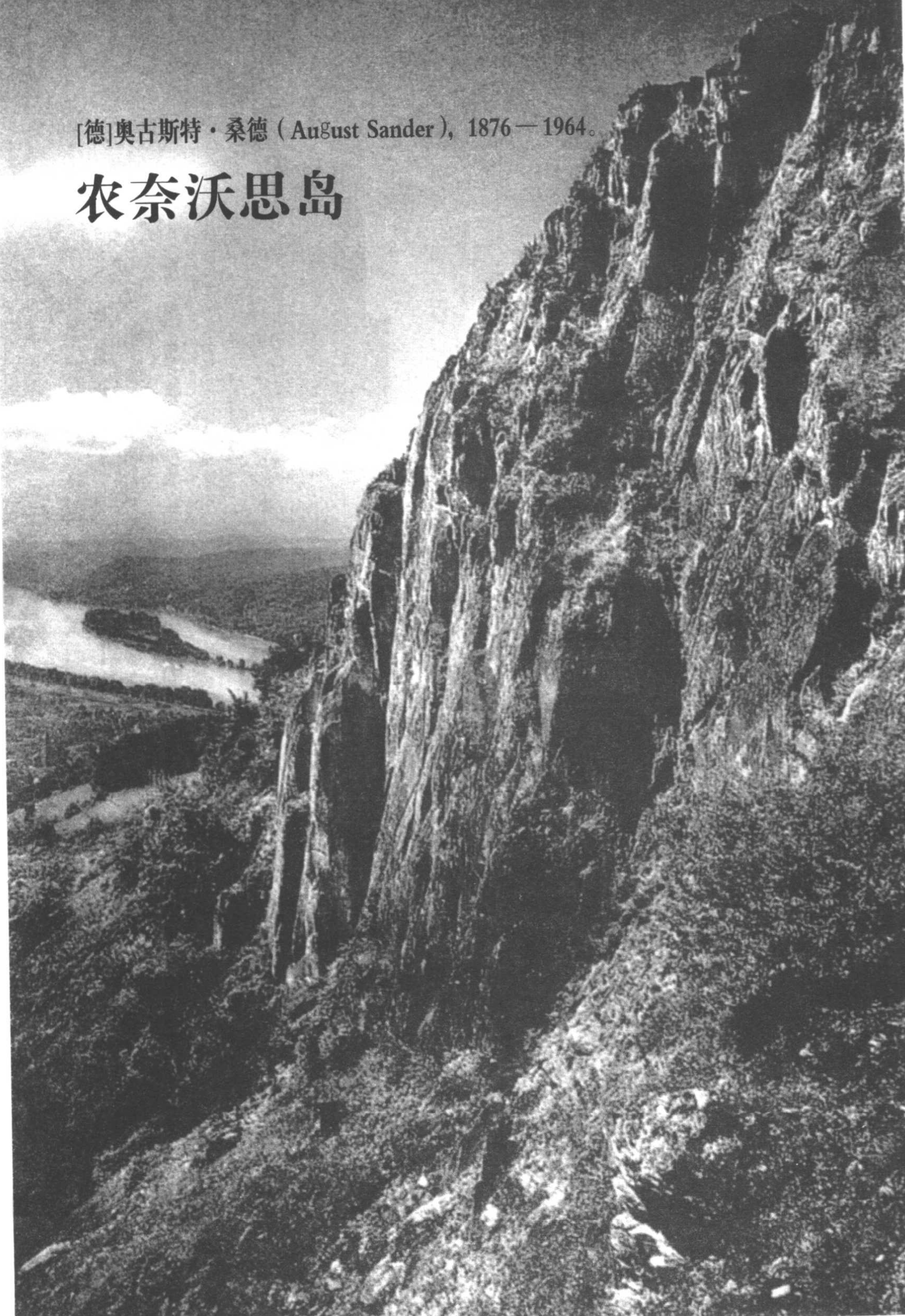
多层建筑

■ [德]奥古斯特·桑德 (August Sander), 1876—1964。



[德]奥古斯特·桑德 (August Sander), 1876 — 1964。

农奈沃思岛



桑德在小学毕业之后就进入矿坑工作，差点埋没在不见天日的洞窑中。

幸好，他被矿场工头选中，做了一位风景摄影家的助手。这位摄影家让他从三十乘四十公分的大相机镜头观看，这一看决定了他的一辈子。

一位富有的叔叔支持桑德所需要的装备，包括当时最小尺寸的相机，父亲在谷仓边搭了一间暗房给他。只有小学毕业的他，所有的事都靠勤奋地自习，居然渐渐地摸清了门道。应召入伍后，他有空就替士兵拍照，好让他们寄回给家人看。

退伍之后，桑德开始旅行国内做商业摄影师，并且在德勒斯登的艺术学院选修了一年的绘画。

26岁时，桑德靠拍摄油画式的人像照片糊口，赚了很多钱。但因投资不善，不但把赚的钱都赔光了，还欠了一屁股的债。

回德国避债时，他已经34岁了，一切都得另起炉灶，他在科伦又开了一家照相馆。

刚经受了失败的打击，又挣扎着想要爬起，青春已经不再，一切都要从头开始，而处于人生低谷的他，却确立了“为日耳曼民族存照”的远大理想。

坎坷、伤痛、打击和打压不住的万丈雄心，都在这幅作品中再清楚不过地表现出来。他拍摄的虽然是风景，但更像是自己的心。

你看，蓝天白云在远处，河流沃野在远处，一切美好、温柔、亮丽的色彩都在远处，自己只有那刀刻般的百孔千疮。然而，山石却依然坚持着挣扎向上的姿态，在那残破的躯体里，有着怎样一颗刚毅的心？

我们甚至可以认为，这幅作品已经概括了他一生的坎坷与伤痛，梦想与光荣。

1964年因中风去世的桑德，他的作品不仅在视觉表现艺术上占有一席之地，也同时是人类文明史的重要印记。几乎所有谈论第一次世界大战之后文化重建工作的论著，都一定会提到他，就连通俗读物如《读者文摘》亦不例外。

“奥古斯特·桑德在大部分艺术家争着发表他们政治信念的那十年间，宁愿描画自己看到的非政治的世界。他是个摄影家，决定以既不嘲笑又不过分推崇的客观态度，拍摄整个日耳曼民族的众生相，作为他的终生事业。”

开始时，他选择了故乡威斯特林的农民：“这些人们，从小我就熟悉他们的生活，……因此一开始，我就从个别类型的村民当中，看到一种相同的典型，那是人类品质的记号。”

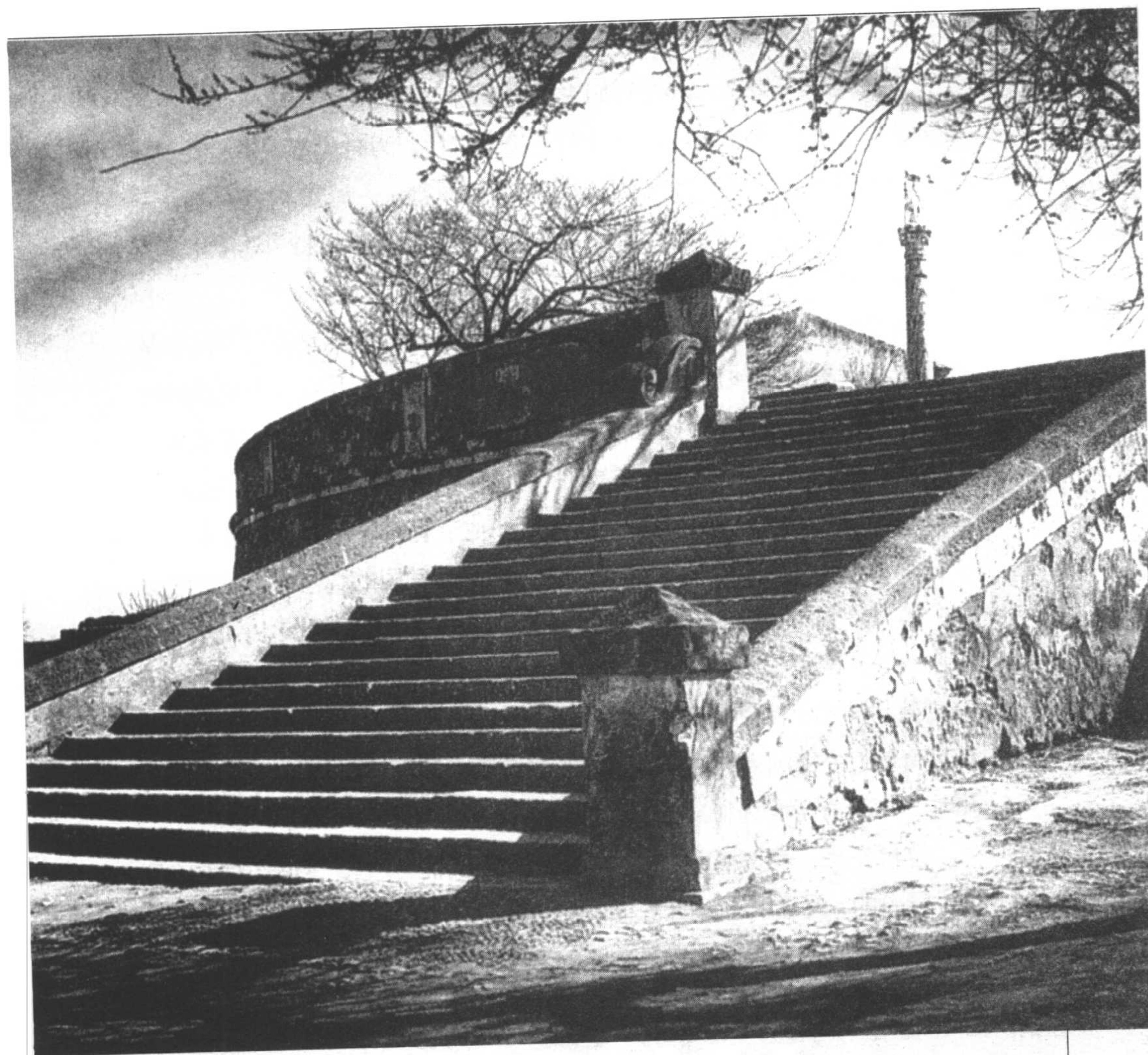
桑德尽量在不同身份、不同性格的人物当中，抓住同一血缘的内涵。他在不同的脸孔、异样的眼神、差别的姿势和互异的裁切构图当中，都表现了日耳曼民族的骄傲、倔强、严肃、不轻易放松自己的同一品性。他们都背负着同样的传统，在压力下有着同样深沉的忧郁。

这幅作品，表现的就是他的故乡，他从小生活的地方，也是他事业开始的地方。



台 阶

■ [德]奥古斯特·桑德 (August Sander), 1876—1964。



看起来不过是一段普通的台阶，它却承载着故乡男女老少的欢乐悲伤，他们的成长和衰老，他们的生命和死亡。似乎每一只踏上去的脚，都为它增添了一份生命的气息，年深日久，它已经变成了这个乡村的族长。

还不仅如此，其中还凝聚了桑德自己的童年，所有最美好的时光。今天，台阶张开了怀抱，就如同母亲一样，期待着漂泊游子的归航。它一直这样等待着，等了上百年。

桑德是惟一被列入改变我们生活大事的一位摄影家，这位照相馆的师傅不只是拍一张张人像，而是拍了整个时代，为时代留下了脸孔。

他把对别人的尊敬，视为自己最重要的原则——诚实。“我从不让一个人看起来不好，照片就是你的镜子，就是你。”奥古斯特·桑德正是摄影家的一面镜子，他能映出影像工作者是否诚实。

可是他的成就，却让纳粹党人大为不满。他们梦想着亚利安民族是世界上最优秀的人种，而桑德记录下来的民族脸孔，却和这个梦想格格不入。纳粹党人开始搜罗市面上出售的《时代的脸孔》一书，以及桑德家中的底片，然后将之烧毁。这场风暴迫使桑德躲在威斯特林，他的一些底片也因存放在乡下而得救。二战后，他试着将底片理出脉络来，然而大半不是损坏就是毁掉了。“桑德成为魏玛共和国的编年史，横跨威廉大帝的没落和希特勒的升起。那段日子的德国在矛盾的激情中沸腾，是一块梦想和梦魇、希望和堕落交替出现的土地。令人兴奋的早期政治自由气氛，慢慢地转变成极权带来的厄运。桑德平静地观看，他的相机不带热情地追寻德国人的心路历程……当我们在那失去的岁月搜寻那些脸孔时，我们惊愕地看到自己的反射。”

这幅作品，就是拍自厄运初临的时刻。当谣言四起，诽谤加身，他惟一能做的，就是以冰雪明志。而那交错纵横的树枝，虽然被雪覆盖，等到来年春天，又会爆发出浓烈欲滴的翠绿。他也一样，他把梦想建立在整个民族身上，而这个民族，一定是不可扭曲、不可压垮、不可摧毁的。

沃尔肯伯格

■ [德]奥古斯特·桑德 (August Sander), 1876—1964。



上世纪30年代之前，阿道夫·德迈耶男爵拍摄了许多社会名流、演员和时装模特儿的时髦照片，轰动一时。但是在第一次世界大战以前，他却是一位画意派摄影家。

他凭借画意风格的作品得到了赏识，有机会介入上流社交圈，还拍摄了威尔士(后来为爱德华七世)亲王周围富贵奢华的权贵人物。实际上，他的男爵地位也是拜萨克森王所赐。

一战爆发后，男爵的头衔使他必须做出抉择：要么被遣返回法国，要么就得拘留在英国战俘营。在残酷的现实面前，他选择了第三条路：流亡美国。

在美国，他成了《时尚》和《名利场》杂志的摄影师。那些运用高调、柔焦手法拍摄的著名人物的照片，使他在20年代获得了极大的成功。他运用炫目的轮廓光和雅致的布局，形成了自己独特优美的风格，对那个时代来说，已经是完美无缺的了。

可是到了30年代，时装摄影变得鲜明而实际，他的作品也不再被人们欣赏。1929年，德迈耶的妻子逝世后，他迁居洛杉矶，直到1946年辞世。他极端富于魅力和理想化的摄影风格，也就此成了一个淳朴时代的遗风。

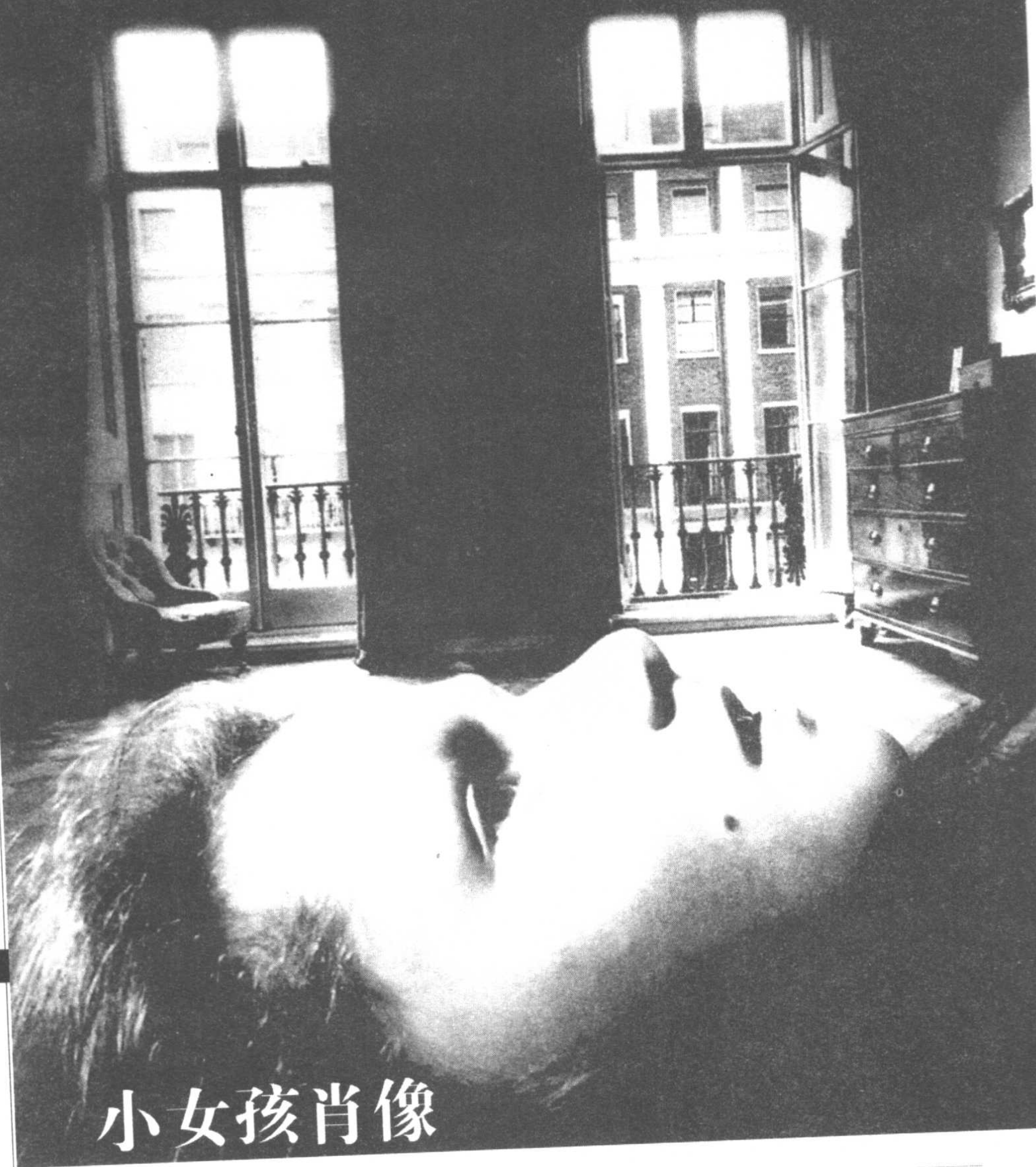
绣球花

■ [法]拜伦·阿道夫·德迈耶 (Baron Adolf de Meyer), 1868—1946。



这幅作品所代表的那个时代虽已一去不返，而它的情调与意境，在百年之后，在早已被彩色熏陶得眼花缭乱的我们面前，却依然显得那么宁静、那么美好。

柔焦把画面披上了一层梦幻的轻纱，隔着轻纱望去，那朵易逝的鲜花便凝固成了一种永恒，虽不再有活泼的生命，却凝成了深邃的思想，让我们恍然明白，一个更简单、更纯洁、更安静的世界，也许会更加美好。



小女孩肖像

■ [英]比尔·布兰德 (Bill Brandt), 1904—1983。

20 世纪最盛大的影展“人类一家”的筹备期间（1947 年），主办人爱德华·史泰钦被英国摄影家比尔·布兰德的影像大大激怒了，认为那些刻意加工处理的高反差照片，主观偏见强得惊人，里面可以说什么都有，就是没有人性，与“人类一家”所要呈现的大同理想完全背道而驰。

布兰德就像是“当代影像大家族”的过客，只能歇个脚，就不得不出门继续流浪。

这件事最能代表布兰德在那个年代受到的冷遇。他从 1929 年就开始拍照，由于一向都不理会时尚的潮流，独自走着一条孤独的小径，以至于到了 50 年代，还只能得到“极有限的支持与认可”——尤其在自己的祖国。可是，布兰德从来就不理会在哪座影像殿堂才能寻得庇护，他只想拍自己感兴趣的题材。

到了今天，这位过客总算被广泛接受了，他不但是公认的英国有史以来最伟大的摄影家，同时也是影像立即可被认出、却又不陷入个人模式的大师级人物。他拍摄的风景有着诡异的气息，而拍摄的人物，都有着梦境的味道，每个人的潜意识似乎都浮现在了脸上。

这幅作品就是这样，女孩仿佛刚刚看到了什么异常的东西，又似乎完全被一种外来的力量攫住了，意识正在消逝，苍白的面颊似乎预示着死神即将来临，而那明亮的落地窗，简直就像是通向另一个世界的大门，像是灵魂的通道。

更绝的是构图，女孩的脸就如同从地板上浮现出来，终将回到原来的那个世界。只有布兰德，才能如此平静、安详、不带任何情感地描绘死亡。

“对纪录照片，我总觉得缺少了些什么——一些我说不出来，只能模糊地感受到会带给我快乐的特质。于是我就转拍风景，我并不确定为什么会这么做，因为我虽然欣赏田园的美丽风光，却从不认为自己是大自然的爱好者。可是这儿，却有了仿佛‘似是而非’的东西……”

“似是而非”这句话，正是布兰德影像的印证，他所拍的田园一点也不像真实世界的景物，他所拍的人物都像是在梦游一般，真实与虚幻在布兰德的照片中交缠不清。

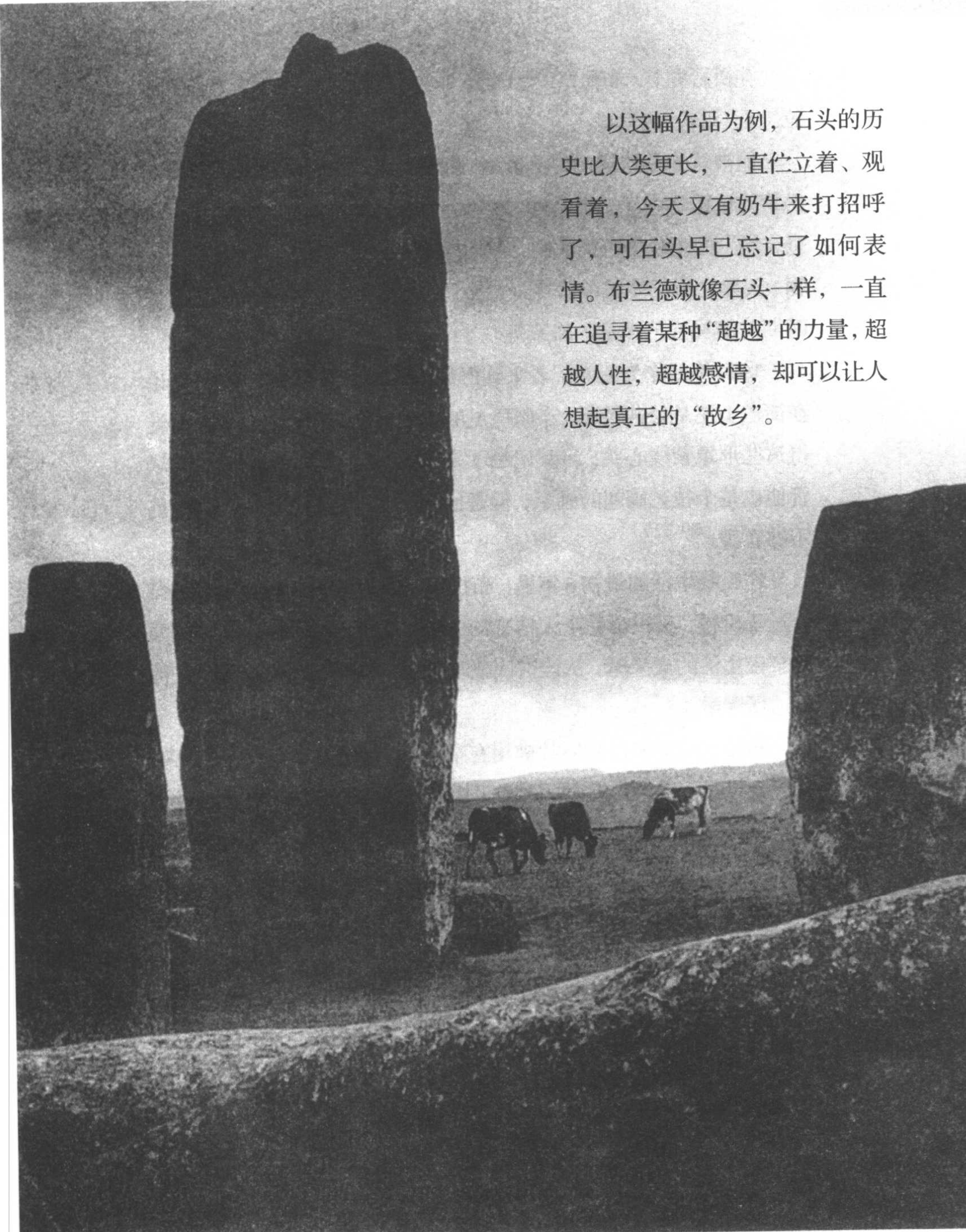
布兰德在景物中感受最强的东西，不是外貌，不是结构，更不是内容的意义，而是气氛。这是一个不可捉摸的东西，惟有用纯粹的直觉才领受得到。他只在领受到一个时空的气氛之后，才开始思考：用什么样的技法才能表现这股味道。——说穿了就是“乡愁”。

“每一个人在某些时刻都曾感受到一个房间的气氛。这种气氛和我们的情绪，或者是和某一个人，过去、未来、甚至是梦中的景象有关。当气氛和这些东西结合起来时，就能产生一种非常尖锐的感情——几乎像是‘乡愁’的情绪。”

不过这个“乡愁”是广义的——“未来”是“现在”的故乡，“永恒”是“刹那”的故乡，“宇宙”是“个人”的故乡……布兰德在他悲从中来的乡愁催泪下按快门、放照片，希望别人了解，他正念着故乡。

史前巨石柱

■ [英]比尔·布兰德 (Bill Brandt), 1904—1983。



以这幅作品为例，石头的历史比人类更长，一直伫立着、观看着，今天又有奶牛来打招呼了，可石头早已忘记了如何表情。布兰德就像石头一样，一直在追寻着某种“超越”的力量，超越人性，超越感情，却可以让人想起真正的“故乡”。

在摄影史上，布拉塞于20世纪30年代初期奠定了不可动摇的地位。

他被认为是这样一位摄影家：他的照片，为许多巴黎人形成对巴黎的认识建立了一个基础。最著名的作品是由20世纪30年代“白昼之城”的夜晚景色构成的，包括建筑照片、咖啡馆、酒吧中的人物、天黑之后仍使城市运转的工人，在大桥下生活的流浪汉和这一时期的演员、艺术家、作家等。

1924年他作为新闻记者来到巴黎，被激起了强烈的兴趣。无论在街道上还是公共场所，亲眼所见的夜生活简直把他迷住了。他觉得这些形象萦绕心头，将其记录下来成了摆脱不了的一种渴望。尽管他也是个技艺高超的画家，但是他却发现，绘画太耗时间，而且不够直观。

在巴黎生活的最初6年里，布拉塞不接触摄影，他认为这种媒介过于机械，又很难受个人情感的影响。但是，当他看到首次拍摄巴黎夜生活的成果时，认识很快就改变了，并被自己新发现的这种消遣所陶醉。

布拉塞的许多巴黎照片被用在杂志上，其他照片直到他的晚年都无人见过，也未曾发表。这些照片以一种非批判的、敏锐观察的

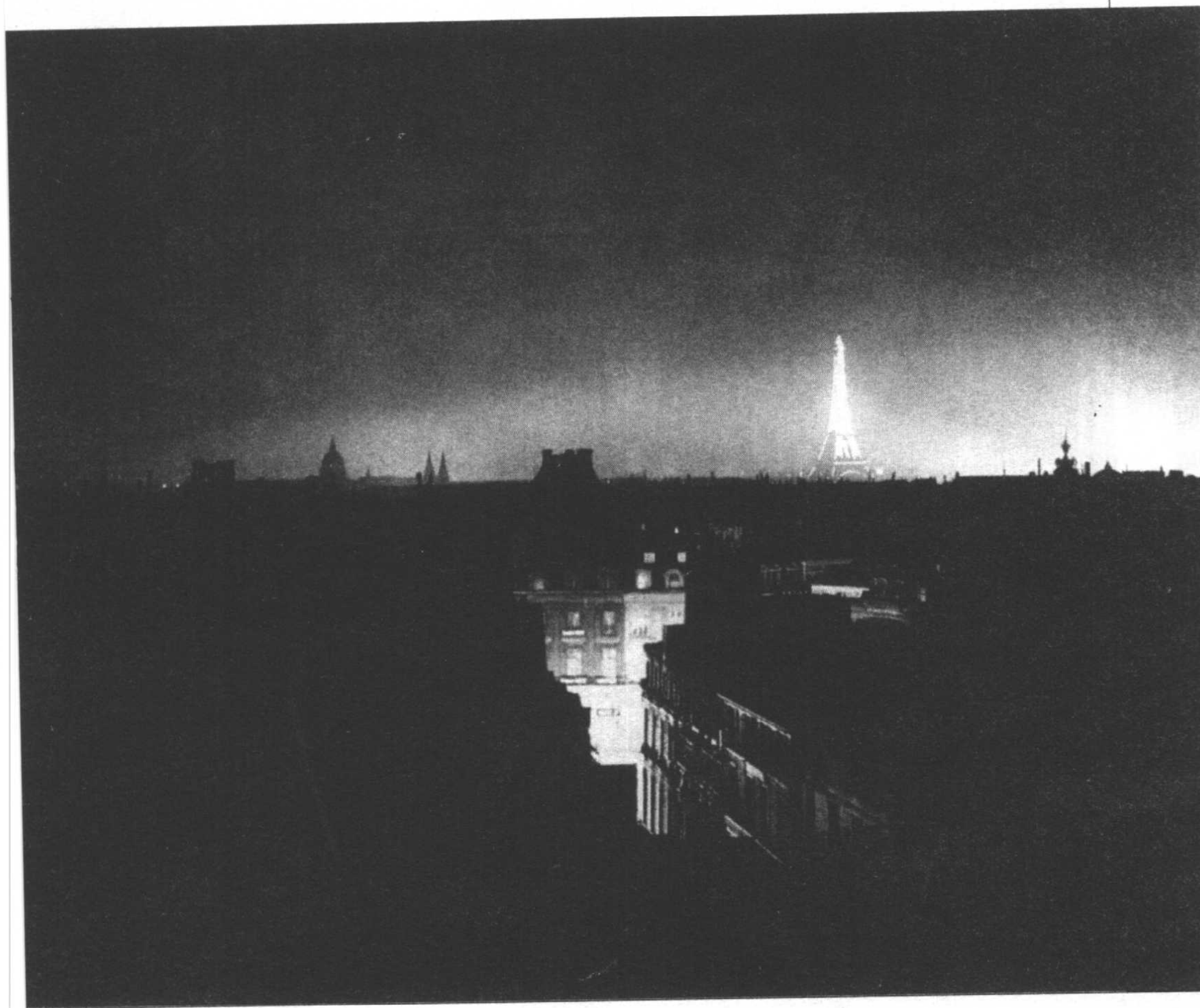
巴黎的屋脊

■ [法]布拉塞 (Brassai), 1899—1984。

方式，描绘了巴黎的夜世界。

这幅作品也是其中之一，虽然名为《巴黎的屋脊》，但实际上，我们很难分辨出屋顶的纹路与形状，能看到的，只不过是如墨的黑暗罢了。这样的作品，怎么也能算经典呢？

然而，他真正想要描绘的，却是天空，在人间的纷闹嘈杂上面，还有一片辽阔的天空。如果你在烂醉如泥的夜生活里，也能偶尔爬上屋顶吹吹风，就能读懂作者的心。



A black and white photograph of a bridge structure, likely the Eiffel Tower's base or a similar industrial structure. The image shows a large, dark, angular structure with a prominent wheel-like feature on the left side. A set of stairs with a metal railing leads up towards the structure. The overall tone is dark and industrial.

巴黎克立梅桥

■ [法] 布拉塞 (Brassai), 1899 — 1984。

对于摄影，布拉塞一度是轻视的：

“最早我是打算把自己投身在雕塑与绘画上，当时我对摄影抱着与一般人相同的偏见——就是轻视它。那时摄影一直不被认为是一种严肃的艺术表达形式，在我30岁之前从没拥有过一架相机。”

后来，随着摄影生涯的展开，他的看法有所改变，但依然不肯把摄影归于艺术：

“我从来就没认为摄影是一种艺术。”

“在艺术当中，摄影是侵入者，是一个扰乱其他艺术和谐性的不统一记号。”

“摄影太精确、太依靠现实、缺乏想像空间、缺乏发明以及精神方面的特质，所有的这些短处，其实也是它使人肯定的特质——是‘非艺术’甚至‘反艺术’。这种特质实际上是摄影应该去开垦的地方，不应归于艺术。”

那么，他自己的绘画和雕刻到底怎么样呢？据他自己说，有一回毕加索看到他的一些素描时说：“布拉塞，你怎么可以放着自己的金矿不开，而去开盐矿呢？”毕加索说的金矿当然是指绘画，而盐矿是指摄影。布拉塞在巴黎住的就是艺术区，与很多当代顶尖的艺术大师都交往甚厚。

这幅作品最强烈的特色，就是如同绘画一般的构图与格局。尽管他一再强调，摄影不是艺术，但是画家的独特素养，却还是不觉流露了出来。

虽然表现的是一座桥，而这桥并没有完全展现，只撷取了一段侧影，在路灯下寂寞地伸展，我们感觉不到丝毫的人烟。

把热闹的巴黎表现得如此冷清，用曲终人散来映衬曾经的喧闹，布拉塞似乎真的从灯红酒绿的夜世界脱身而出，只留下了无尽的悲悯，无望的期待。

布拉塞故意隐瞒真实姓名，这对一位世界知名的大师级人物来说，实在有点不可思议。他的摄影观，也和他的人一样独特：

“摄影带给我们一些什么呢？是一口新鲜空气、一股强烈的现实味道……摄影完全更新了人和宇宙的关系。”“在摄影发明之前，没有任何一样东西不是经过无穷尽的艺术来传达给我们。所有的东西都经过变化；在一些有创造力的艺术家之手，现实不是变得更好就是更坏，或者由二流艺术家用琐碎的美丽外观包装起来。我们永远无法看到风景、一张脸、一个城镇、一个街景没有经过中间媒介，没有情绪化的传递。我们是如此习惯地看着真理被别人的气质添上色彩，而这个世界不期然的被相机捕捉到，泄漏给了我们。”

看他的照片，人们并不意识到摄影行为的存在，好像主题直接显露出来，重新制造着自己。亨利·米勒说得更为清楚：“在感情上，布拉塞是如此强烈地表达了一种欲望，就是他不干涉对象本身。这种情怀难道不是被深厚的人性所激发的吗？布拉塞尊重并重现对象本来的面貌。”

他的观察是成熟的，而且保持了人生中的深沉情绪。从一开始，他的作品就有了一种权威式的气概。这幅作品就是这样。面对迷雾中的阶梯，我们不禁想起了摄影家一再强调的出身背景：他和有名的传说人物——Dracula 吸血鬼是同乡。我们看不见道路通向何方，只能不断地下降，这多像是人生的路呀！传说中的吸血鬼，也曾是一位辉煌的武士，他的堕落，是不是也走过这样的阶梯？而我们的人生不也像在雾中一样，永远看不到真相？

阶 梯

■ [法]布拉塞 (Brassai), 1899—1984。



沃特金斯是美国第一流的风光摄影家之一，主要作品是约塞米蒂的艺术全景照片和其他荒野地区的作品，他还为旧金山市的快速发展留下了许多值得纪念的照片。

1853年，他迁居旧金山，成为一家百货公司的售货员。

从1855—1861年，他大量地拍摄了新伊德里爱和新阿尔马登矿区以及圣克拉拉。1859年，他为詹姆斯·哈钦斯拍摄了马里波萨熊谷的景色。

沃特金斯于1861年用立体镜和户外大型照相机，开始从事约塞米蒂景色的拍摄工作。1863年，奥利弗·温德尔·霍姆斯赞扬他的立体照片是“可与欧洲最佳作品相比的完美的艺术”。

1906年他双目失明，在这段时间内，他损失了他的摄影室，大部分底片也毁于旧金山大地震和火灾。他于1910年被移至加利福尼亚州立精神病院，6年后死于该院。

这幅作品，就是经历地震和火灾之后，抢救出来的部分精品之一。它之所以受到广泛的称许，不仅因为拍摄于作者的成熟期，几乎完美地体现了沃特金斯的艺术风格，更因为那阴郁的画面和构图、颜色上的强烈反差，都透露出了某种精神上的异常状态，隐隐影射出了作者悲剧的结局。



加利福尼亚内华达的运水木槽

■ [美]卡尔顿·E·沃特金斯 (Carleton E. Watkins), 1829—1916。



他成功的风景作品固然很多，但把风景拍成了精神自画像的，只有这一幅。

我们可以看到，木槽和自然是一个相互遮挡、相互割裂的关系，层次混乱，没有丝毫美感。而最高处的木架，受光处完全和天空融为了一体，显得不稳固和诡秘。似乎在告诉我们，作者虽然达到了某种精神高度，却缺少稳固的支撑。

怀特是 19 世纪和 20 世纪交替时，最有影响的画意派摄影家和摄影导师之一。

他率先提出，“把摄影应用于仿原画的制作上，它是最佳和最值得永久保存的”。而他取得的艺术成就，则让他成了“已经出现的最精妙的和最精炼的摄影大师”。

怀特早年喜欢绘画，念完高中后在当地的杂货店任簿记员，直到 1893 年才开始摄影。

他的作品以生动逼真的风俗场景、感人的人像摄影、巧用自然光和细致的表达为特色。怀特往往喜欢在早晨的光线下进行拍摄，他对摄影过程的每一步骤均严加控制，从服装的设计至白金印相的安装和分幅。在艺术风格上，则受到早期的印象主义者惠斯勒和日本艺术的很大影响。

由于怀特一生的经济压力很大，因此不能把所有时间都用于摄影。在他的晚年，很重的教学任务也限制了他的创作。当他带领摄影班学生去墨西哥旅行时，因心脏病突发而去世。

这幅作品就是画意风格的代表作，将清晨的自然景色和女性的温柔情调完美地融合在了一起，显得朦胧而生动，让人不禁想起了印象派画家乔治·修拉所开创的点彩派画风。

然而还不一样，修拉《大碗岛的星期天》固然画面也很朦胧，表

清晨

■ [美]克拉伦斯·怀特 (Clarence White), 1871—1925。



现的却完全是休闲生活，彩色更加重了作品的现实感。而这幅《清晨》，却完整地烘托出了一幅仙境，通过柔焦处理的人物，周身都在散发着光芒，宛如天使一样。

用人间的景色表现超越于人间的意境与美好，这就是怀特给摄影带来的最大贡献，也是画意派在百年之后仍然能够打动我们的原因。



西行大道

■ [美]多萝西娅·兰格 (Dorothea Lange), 1895—1965。

兰格是一位不幸的女人，可是她对摄影史的贡献，却值得大书特书。在美国纽霍尔的《摄影巨匠们》一书中，就收录了她的事迹，成了该书的惟一一位女摄影家。而作为美国摄影界象征的大师斯泰肯，则称她为“古往今来，成就最高、最伟大的纪实摄影家”。

最初，她曾经是一名教师。17岁时，她开始学习摄影，在哥伦比亚大学接受摄影教育。到了19岁，她用了整整一个冬天，拍了大量的儿童照片。也是从那时起，她渴望周游世界，相信在远方，在遥远世界的神秘角落，有着自己梦中的理想。

次年，兰格拿上140美元，带着她最好的朋友开始圆梦，第一站是圣弗朗西斯科。整个世界似乎都展现在了她的眼前，可是被兴奋冲昏头脑的她却不知道，世界并不美好，刚走出家门、来到陌生的地方，所有的钱财就被洗劫一空，甚至有生命的危险。

兰格问自己，要不要做胆小鬼？胆小鬼就该回家，永远放弃梦想！放弃？她不甘心！找到一家卖相机的商店，她就开始了打工生涯。

谁也想不到的是，一年后，她竟然自己开了一家照相馆！那时，她只有21岁，为开店背了一身债务。好在老天保佑，这家新开的照相馆竟然顾客盈门。

这幅作品，拍的只是光秃秃的道路，没有树，没有车，没有人，只有远得看不到边的远方。然而，就是在这条路上，却有着当初那个青春少女的一切梦想！

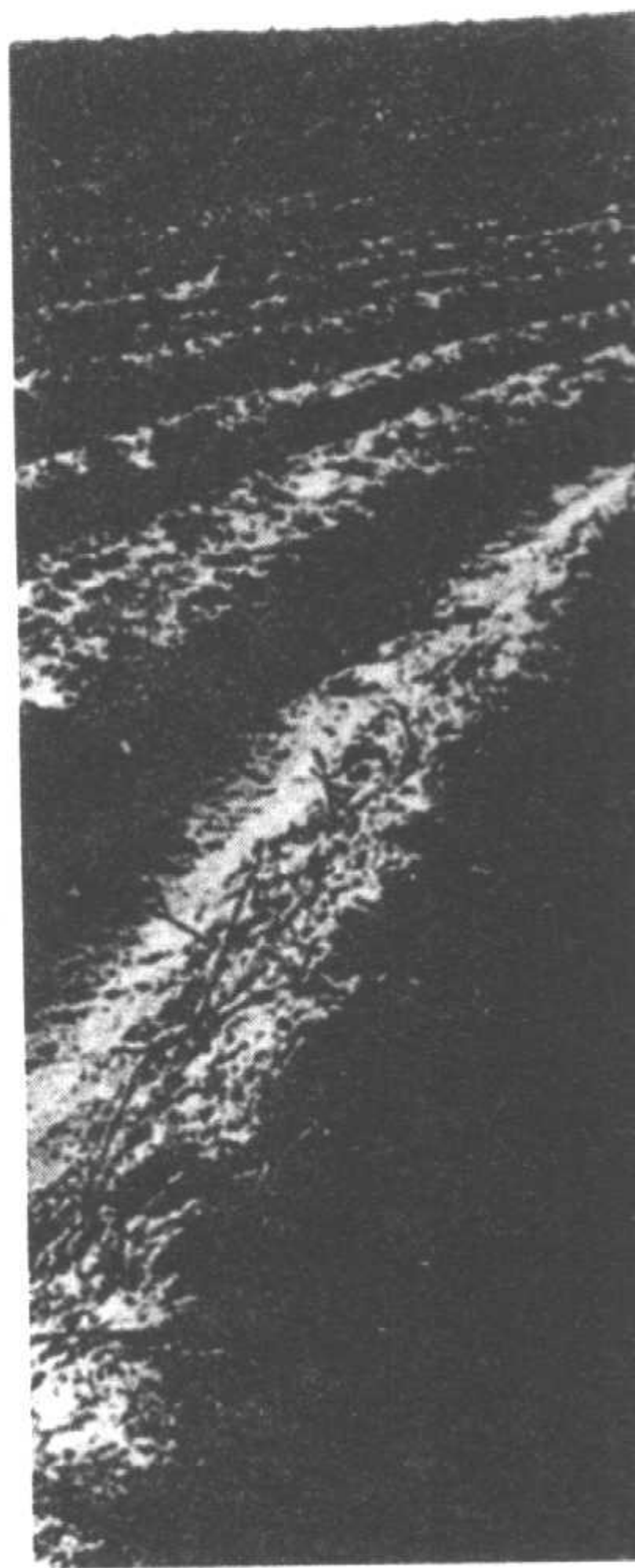
在美国的乡村和城镇，有多少的少男少女，在梦想着远方！而最终能走出来、走下去、找到自己梦想的，又有几个？

婚后几年，兰格一直渴望能开始新的工作。一个夏天，她与孩子们在山里度假，把相机对准了大自然。这使她终于脱离照相馆的束缚，投入到了大自然的怀抱。在瀑布声轰鸣的山涧，一个念头在她脑海中出现：“我要拍人，拍所有的人，这是我真正的使命！”这个念头，是她开始纪实摄影的最初动力。

1929年，美国发生了经济危机，她拍摄了大量作品，反映挣扎在贫困线上的人们，《白衣天使的面包行列》正是这一时期的不朽之作。

兰格听说，在住宅附近有位被称为“白衣天使”的妇女，为了救济失业人群，开办了一个救济所，为失业者免费提供三餐。这让兰格莫名感动，急忙赶赴现场拍摄。她原以为那些被拍的人们会对她表示反感，毕竟接受施舍是丢脸的事，可是哪里想到，人们早已麻木了。他们毫无表情地站在寒风凛冽的空地上，毫不关心她在做什么。

就是这幅表情木然的慈善图景，为兰格赢得了最初的声誉。她的相机不只是为了反映失业者的悲惨生活，更要通过它来表现自己对社会矛盾的敏锐洞察，同时为那



荒废的耕地

■ [美]多萝西娅·兰格 (Dorothea Lange), 1895—1965。



些衣食无着的底层民众向社会控诉。直到 1935 年关闭相馆，她一直在捕捉着每一个机会和场景，快门始终没有停歇。

这幅作品拍的虽然是荒废的耕地，表现的依然是人，是农民被迫迁移后，土地的荒芜。那时的美国经济萧条，灾难落到了每个人的头上，谁都想知道原因，找到出路。

兰格用作品给出了回答：连人类最古老的“耕种—收割”的生活方式都遭到破坏，这就是断了整个国家的活路。那些有钱有势的老爷们只顾着自己，哪里想到百姓的生活呢！



大平原上的教堂

■ [美]多萝西娅·兰格 (Dorothea Lange), 1895 — 1965。

1935年，美国农林部设立了FSA(农业安定局)，它的主要任务就是记录农场及农民的现状。FSA纪实运动一开始，兰格就积极地投入了进去，很快成了该运动的中坚力量。在1935—1942年间，她踏遍了美国南部和西部的22个州，拍摄季节工、用谷物交租的佃农、租地自行经营的农民，以及大萧条时期的其他受害者。

在她和同事们的共同努力下，FSA为人类社会做出了辉煌的贡献。而她也欣慰地看到，在多方人士的共同努力下，事情已经一步步地开始了好转。

这幅美丽的景色，表现的就是希望，希望并不遥远，希望就在眼前，只要人们都有着对美好未来的共同信仰。

每个人心底都有希望，但是没有人相信它能够实现。可是不要紧，只要有一个人开始努力，接着就会有人跟上，人一定会越聚越多，力量一定会越来越强，一个人的希望就这样成了整个民族的希望。

从艺术上看，这幅作品也体现了兰格的鲜明风格：

“第一，是不要去干涉，即对主体不要肆意更改或安排。”你看这景色，哪有丝毫人为的痕迹？

“第二，拍摄对象不能破坏环境，而应该作为环境的一部分生动地存在。”正是为了表现整体的大环境，她宁愿缩小那座教堂，这让建筑不再孤立，真的成了蓝天和大地的子民。

“第三，是时间上的现实主义，真实地再现被摄体在时间和空间上的位置。这一切的前提是，对被摄体客观存在的状态，不去移动它、改变它、编造它。这比我们捕捉事物的外形更加重要。”

这其实说的是灵魂，真实地再现事物的灵魂。请问你见过哪座教堂，有这幅作品中那么鲜明的灵魂？

内华达山脉的霍夫曼山

[英]埃德沃德·迈布里奇 (Eadweard J. Muybridge), 1830—1904。



迈布里奇是早期拍摄动物和人类动作的最有贡献的摄影家，得到了电影之父卢米埃尔兄弟的极力推崇。

他毕业后就在自家的文具店和造纸厂工作。22岁时，作为伦敦印刷出版公司的业务代表，他来到美国。8年之后，他才在旧金山开始学摄影。

迈布里奇最初赢得声誉是在1867年，那时，他有一套很出色的约塞米蒂风景照片获奖。第二年，他作为官方摄影家，随美国军队来到阿拉斯加，在这美国最西边的土地上拍摄了2000多张照片。

因为杀害了妻子的情人，他被迫离开美国。后来虽然宣判无罪，但他直到1877年，才再次回到美国。

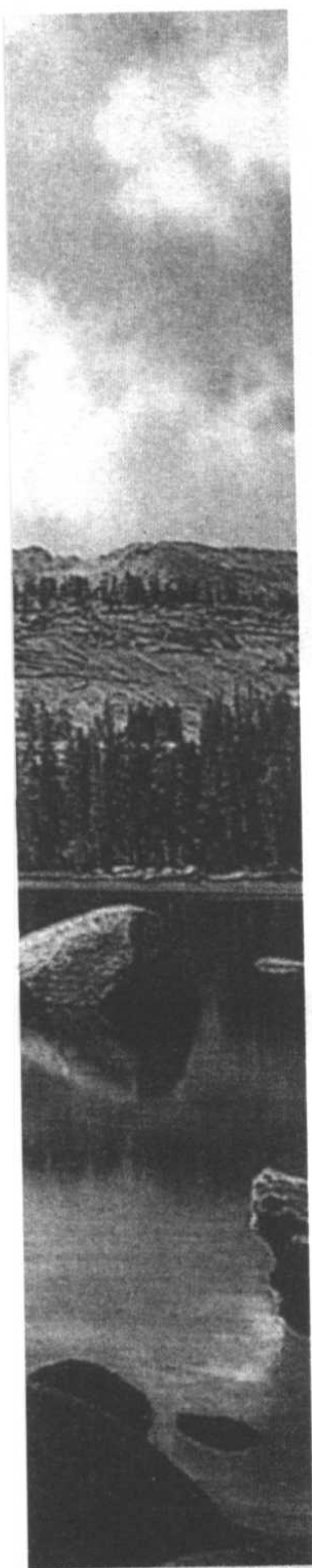
回来后，为了拍摄高速奔跑中马脚的位置，他使用一组高速掀动快门的相机，用16张照片清晰地表现出马的一组动作，首次用照片证明了，在飞奔时，马至少有四分之一的时间，是四条腿完全离开地面的。从这个意义上讲，他是高速摄影的先驱。

《内华达山脉的霍夫曼山》拍摄于他杀人之前，远景固然美丽，近处却堆满了断木枯枝，极不和谐。而且，作为画面主体的那棵树，枝叶只剩下了一半，似乎在暗示着他残缺不全的生活。不难看出，此时的摄影家，精神极度痛苦。

作为一位时常奔波在外、把生命奉献给高山旷野的艺术家，冷落家人也是难免的。然而他爱他的家人，一直渴望拥有一个和谐世界中的和谐家庭，那份生活的残缺他怎么也不能接受。

于是他拍摄，试图说服自己，连自然都到处充满了残缺，个人的生活又怎么可能完美？

我们知道的是，这种说服最后没有成功，他杀了人。



像大多数19世纪中叶的法国摄影家一样，巴尔杜斯是由绘画改为摄影的。19世纪50年代，他因制作的建筑和风景照片精美雅致而闻名。这些照片就其大小和明晰程度而言是至高无上的。尽管19世纪50年代中期，他已开始采用胶棉玻璃版负片，但同时仍然使用经过仔细加工的负性相纸。由负性相纸和胶棉负片制作的照片都有非常丰富的细部，这幅作品就是非常典型的例证。

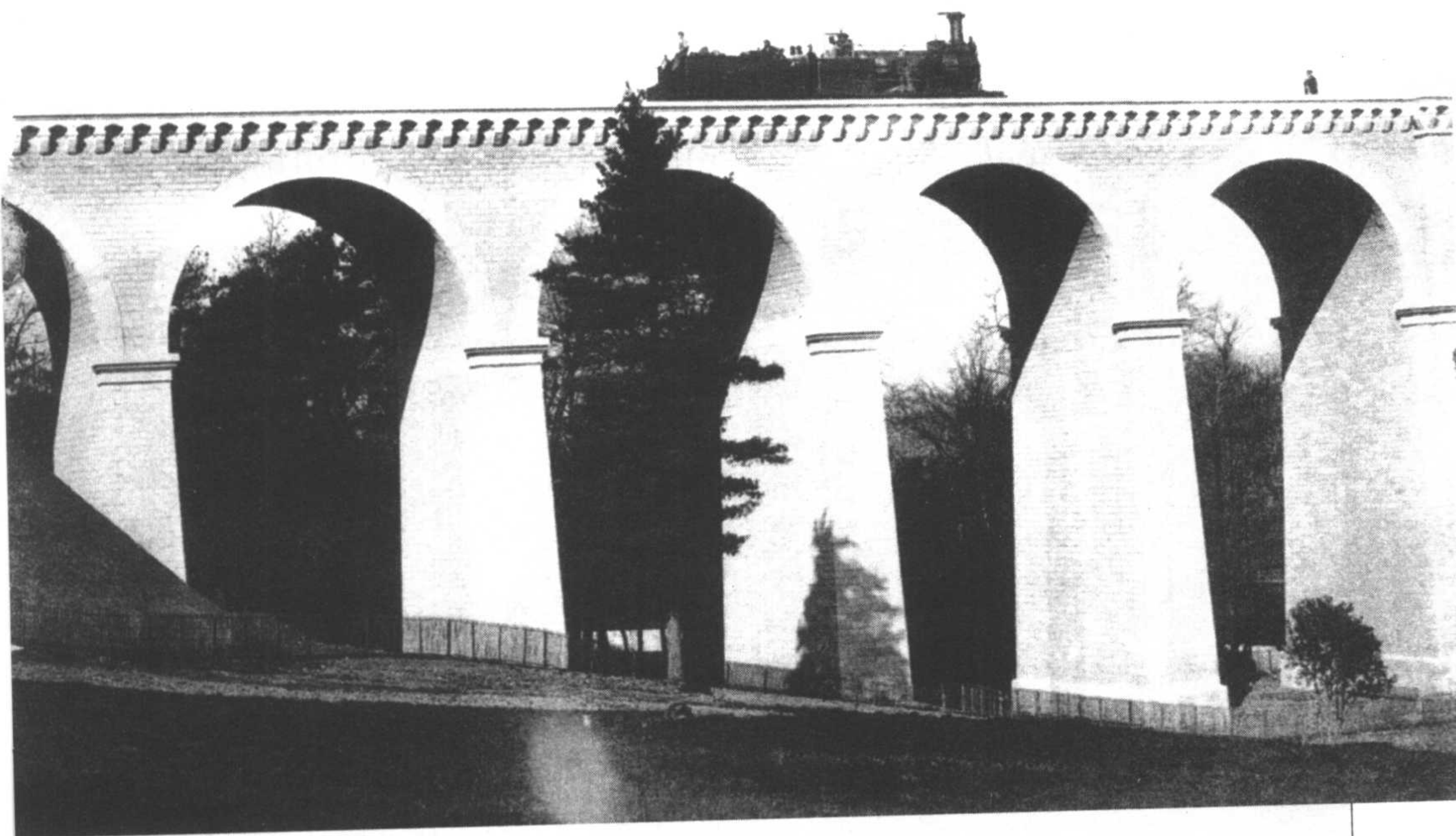
巴尔杜斯对摄影本身的贡献，要远远超出他所拍的照片。1852年，他开始采用明胶涂膜纸做负片，使他的碘化银纸照相法(卡罗式)的细部得到改善。像当时许多摄影师一样，他还探索了照相制版印刷方法的可能性。

巴尔杜斯在拍摄领域只持续了25年——从1849至1874年。从那以后，他就放下了相机，转而投入出版领域，专门出版自己的照片，一系列照相制版的复制品。



商德里高架桥

■ [法]爱德华—德尼·巴尔杜斯 (Edouard-Denis Balbus), 约1813—1882。



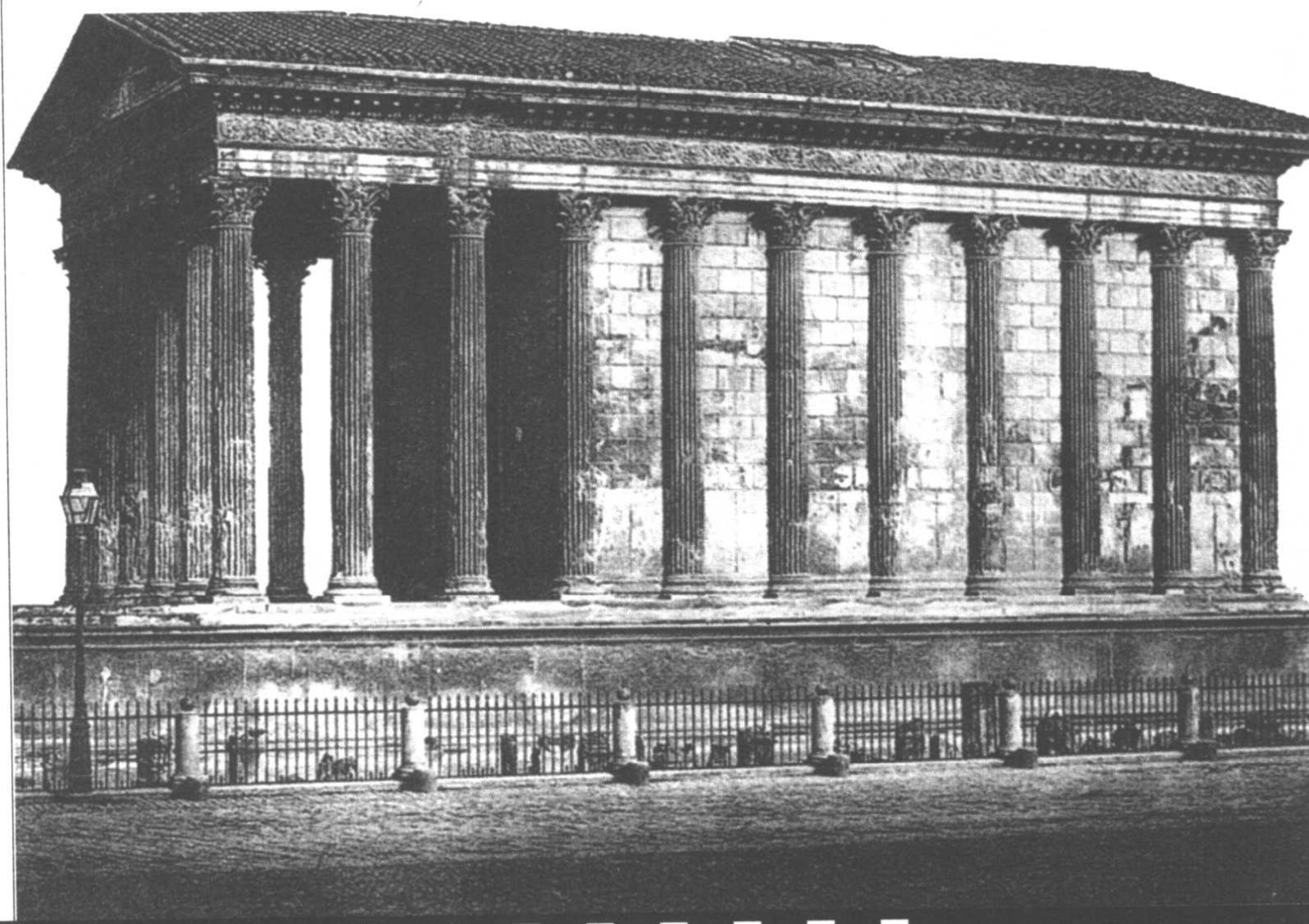
1855年，他用相机记录了巴隆—罗斯希拉铁路线的建设，这幅作品就是其中之一。

它给我们最强烈的印象，就是无与伦比的清晰程度，让我们很难想像，这幅作品竟然来自一百五十年前。巴尔杜斯作为技术革新的大师被后人称颂，确实是有道理的。

然而，这张明信片似的优美照片，并不是只有技术价值。人们常常以为，画面越清晰、越美观，就越平庸，这是偏见。

在那个科技发明激动人心的年代，他如此清晰地拍下了人类的骄傲——火车和大桥，展现的是一个逝去的时代，一段逝去的文明。

一百五十年后，面对当年人类的万丈豪情，我们又能说些什么呢？



四角神殿

■ [法]爱德华—德尼·巴尔杜斯 (Edouard-Denis Baldus), 约 1813—1882。

在普鲁士部队服役之后，巴尔杜斯正式成了法国公民，专门绘制人物肖像和宗教题材的绘画。因为很早就对摄影产生过兴趣，所以一有机会，他很快就成了个中的行家里手。

1851年，他参加了历史文物委员会的摄影工作，拍摄巴黎和巴黎南部地区——枫丹白露、比尔根迪，以及阿尔勒和尼姆以南的罗纳河谷。次年，内务部委派他去法国南方拍摄纪实照片。接着，他拍摄了卢浮宫新外景的雕塑和建筑主题，完成了关于法国农业展览的一组照片，记录了巴隆—罗斯希拉铁路线的建设、罗纳河洪水，拍摄了杜勒伊宫和卢浮宫的广场塑像，以及从巴黎到里昂新建铁路的补充照片。

这幅作品表现的就是著名的历史遗迹——四角神殿卡雷，初建于公元5年，用于纪念恺撒大帝，坐落在法国南部的尼姆。它是法国历史的见证，中世纪时是古罗马执政官的会堂，17世纪沦为马厩，法国大革命之后，则变成了官方贮存文件的档案馆，到了1823年，又变成了博物馆，对公众开放。它从纪念神一般的英雄，到服务于执政者，到服务于动物，再到服务于文书档案，最后则服务于那些不再有任何实用价值的历史遗物，一条清晰的脉络，就是它正在淡出人类的历史。

这幅作品则清晰地表达了这种沧桑。它拖着庞大的身体，忍受着人们的嘲笑，仿佛一头不知所措的恐龙，这里确实不是它的世界。更可笑的是那排低矮的栅栏，如果把神殿比作大象，栅栏还没有大象的脚高，居然就能把几千年的历史与辉煌轻易困住。

作为20世纪初的画意派摄影家，爱德华·柯蒂斯最著名的表现印第安人的照片，是他出于关心偶然拍摄的。

柯蒂斯于1899年前往阿拉斯加，认识到摄影在研究人种史方面可能起到的重要作用。参加那次探险的科学家们指出，记录阿拉斯加印第安人部落正在逐渐消失的习俗，具有重要的意义。同时，柯蒂斯认识到，摄影对于那种冒险事业是何等的重要。在他返回西雅图和访问了蒙大拿州的克罗印第安人居留地之后，柯蒂斯决定，在白人文化有可能完全扼杀或同化北美印第安人之前，献身于记录他们的服饰、习惯和外貌这个艰巨的任务。

柯蒂斯带领着大批助手，拍摄了美国西南部、密西西比河流域以西的大平原和太平洋西北沿岸一带的印第安人部落。

而他的作品并不是单纯的记录，反而糅合进了太多的浪漫情绪和绘画技巧。当汽车、商品和现代服装在他的主题中出现时，都被他从底片中坚决地抽掉了。为了追求浪漫效果，天空被压暗或加亮。道具和服装则从这个部落运到另一个部落，以保留文化的“纯粹”。他依然是一个艺术家，渴望的是别致和“永恒”的效果，渴望的是

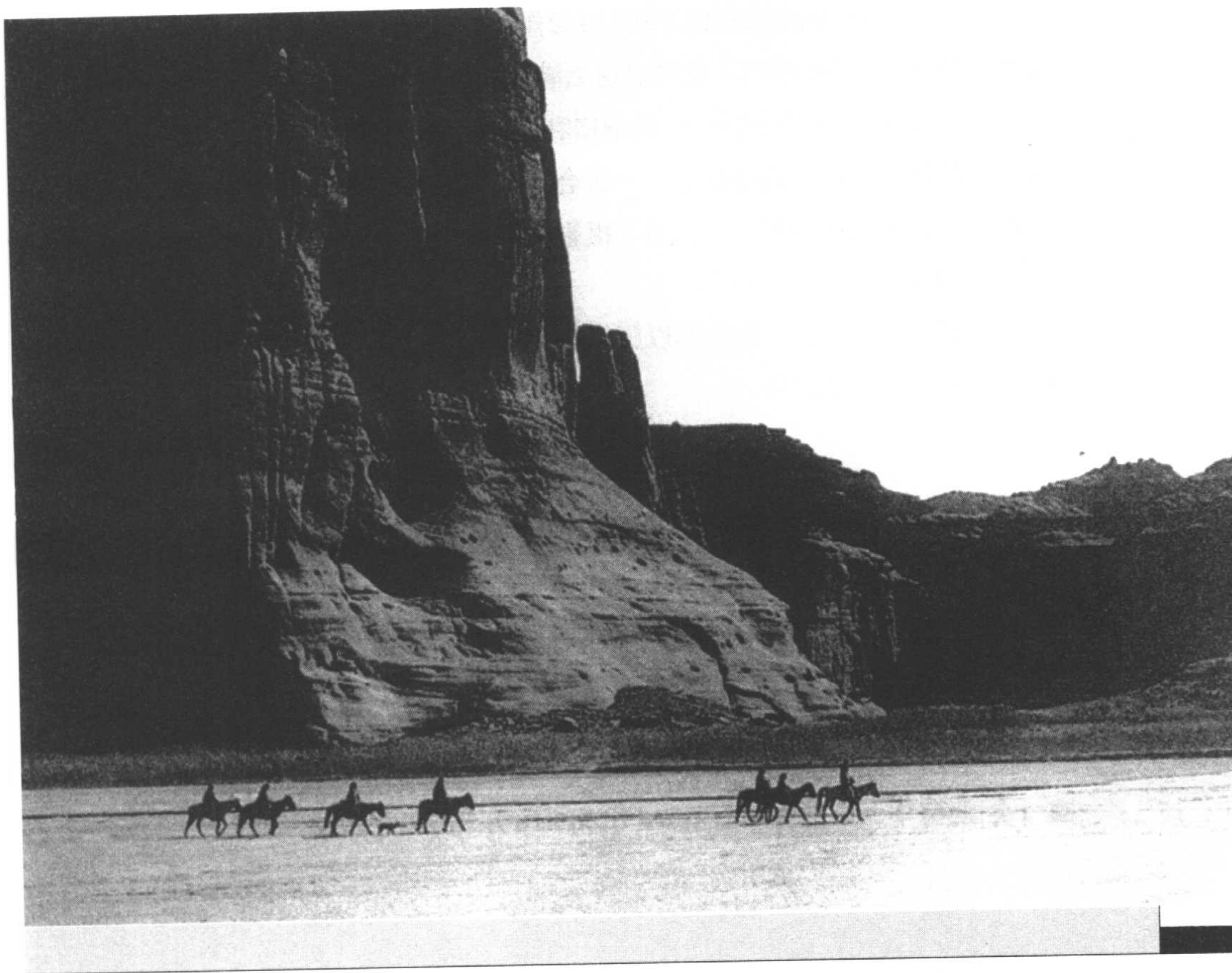
大峡谷

■ [美]爱德华·柯蒂斯 (Edward Sheriff Curtis), 1868—1952。

新颖的题材。

这幅作品就是一个范例。背景是经过选择和设计的，体现的是白人眼里的印第安文化：粗犷、神秘、原始。而那些马匹和狗的排列次序，无疑也是经过导演的，悠闲、懒散，又仿佛充满了野心，他以为这就是美洲大陆养育出来的子民。

1993年，在拍卖会上，包括这幅作品在内的“南美印第安人”系列组照，卖到了66.2万美元。



斯泰肯是美国摄影界的象征，组织了摄影史上观众最多、图册销量最高、最重要的一次展览——《人类大家庭》。

他于1895年开始拍照片，但其后20年，一直没有放下画笔。直到1920年，他的绘画作品被意外烧毁，才改为专攻摄影。

此前，早在1904年，斯泰肯就开始试验彩色摄影。到第一次世界大战时，他则掌握了需要精确技术的航空摄影。同时，战争也改变了他对摄影的看法，使他发现摄影的生命在于质感描写。他开始全心倾注到了摄影上，据说，一个烟灰缸就能让他拍摄上千张。

1913年，斯蒂格利茨不仅在《摄影作品》上为他出了专集，同时还热情地写道：“我感到从没做过这么满意的事。”

然而不久，分歧就出现了，斯蒂格利茨一向反对商业广告摄影，而斯泰肯则相信，他的商业摄影，一定会上升到艺术水平。为了证实自己的信念，他去《时装》杂志当了摄影部主任，成了确立现代摄影造型艺术的先驱。

1938年1月1日，他突然以厌倦职业摄影家的为由，关闭了照相馆，回到园艺生活之中。

枯萎的玫瑰

■ [美]爱德华·斯泰肯 (Edward Steichen), 1879—1973。



这幅作品体现出他在质感描写方面的深厚功力。这里的玫瑰既不是传达主观情绪的媒介，也不是对客观事物的单纯记录。事实上，他全力以赴要表现的，不过是玫瑰花瓣那丰厚的质感，仿佛要破纸而出。他认为，生命本身就是奇迹，好的摄影家，就是要从枯萎的玫瑰身上，拍取到造物主的伟大力量。

表现平凡背后那至高无上的主宰，这既是五千年艺术的共同主题，也是人类得以延续的精神纽带。

爱德华·韦斯顿 1886 年生于美国芝加哥的普通人家。十几岁时，他每天上学都要步行 10 英里，为的是省下车钱，买上一部相机！那时的他还以为，买了相机就能随意拍摄，还不知道胶卷和冲洗都要花钱呢。

16 岁时，韦斯顿终于梦想成真，用 11 美元买到了一部旧相机。他要拍一辈子的第一张照片，绕着街道转了好几个钟头，才把处女作选在了芝加哥的华盛顿公园，那里刚下过雪。亲眼看着照片洗印出来，那种兴奋，那种神奇的魔法，好像用相机抓住了整个世界！他激动得浑身发抖，甚至忘了仔细欣赏自己的大作。几天后，慢慢平静下来，他才发现照片拍得不好，树全是黑的，雪和天都是一色的亮白，简直就像是剪影，什么层次也看不出来。他没有放弃，没有放弃梦中的完美世界，从此开始了一场长达 46 年的探索，直到 1948 年染上震颤性麻痹症，才不得不告别摄影。他的早期作品在各地影展中都受到了很高评价。然而越是好评，他就越是怀疑自己，实在不甘于那些只表现气氛，完全脱离现实的绘画式照片。他逐渐把注意力转向了工业化大生产，象征巨大物质文明的高楼大厦、工厂、烟囱、桥梁都深深地吸引了他。这幅作品，就是早期探索的代表作。这场景在今天的人看来，首先想到的是“下岗”，而那时的人们，从中感受到的却是力量，是人类改造自然、创造自然的神秘力量。它反映的就是那时兴起的物质崇拜，记下了人类新宗教崛起时的模样。

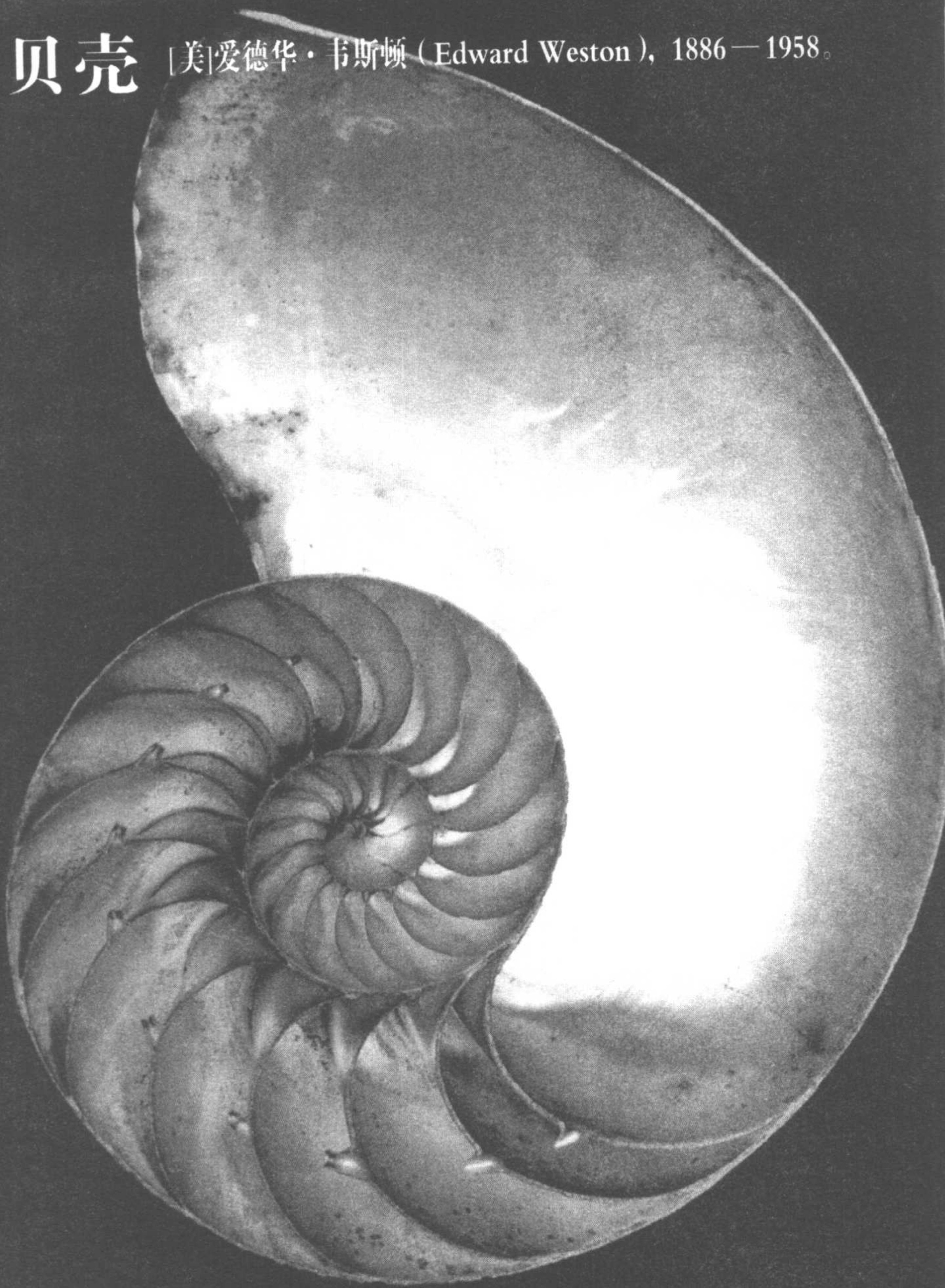
照片在发问：这种信仰将把我们带向何方？

阿姆科铁厂

■ [美]爱德华·韦斯顿 (Edward Weston), 1886—1958。



贝壳 [美]爱德华·韦斯顿 (Edward Weston), 1886—1958。



韦斯顿并不是摄影专业的科班出身，事实上，关于摄影的一切，几乎都是他独立摸索出来的。而且除了摄影以外，他几乎没有任何的谋生技能。从20岁到50岁，他一直都是靠开设照相馆，拍摄结婚照、全家福之类的工作维持生活。

1922年，韦斯顿去了一趟纽约，拜见了顶级大师斯蒂格里茨。事后，韦斯顿在日记中写道：“斯蒂格里茨和我只谈了两个小时，但是却已经对准了我一生的焦点。”从此，韦斯顿找到了属于自己的风格，不论人物、风景还是静物，在他的手下，都能具有与众不同的特色，舆论的好评也接踵而来。

韦斯顿和很多摄影家都不一样，他的创作几乎没有固定的范围，什么都可以拍，无论肖像、工厂、绿水、青山，还是沙丘、土堆、石头、贝壳、老树，甚至辣椒、白菜，也都能在他的作品中出现。他说：“任何事物，不论出于什么原因，只要打动了，我就一定要拍摄它。我从不去专门物色那些罕见的题材，而是要让普通的事物变成不同凡响的艺术！”

这幅《贝壳》就是一张经典之作。

或许你会问，不就是一块随处可见的普通贝壳吗？它经典在哪里了？难道只是因为放大了尺寸？那么大师也太好当了。

问题不是放大，问题在于，他把贝壳拍得不像是我们习以为常的那种硬硬的小东西，你看着照片会以为它是软的，某种蜷缩起来的动物，细小的突起就像是它的脚，仿佛它正准备打开身体悄悄地爬走。

这就是用镜头穿越了对象的外表，用一种截然不同的新鲜的方式，展现出了外壳背后那跃动的生命。

韦斯顿善于从平凡的、司空见惯的日常事物中发现具有新意的题材，他的照片总是表现出逼真的质感，更加强了他的魅力。因此，1958年韦斯顿去世后，很多人尊称他为“摄影界的毕加索”。

美国摄影家大师安塞尔·亚当斯，是韦斯顿最亲密的同道。他评价韦斯顿时是这样写的：“说实在的，韦斯顿是现代为数不多的几个最具创造力的艺术家之一。他再现了大自然的本来面目，表现出了造化的力量。他用意味深长的形象，刻画出了世界的本质——和谐与统一。人类总是不断在探索和寻求着更完美的世界，而韦斯顿的作品，则照亮了这条道路。”

看了上述评价，我们再回过来看这幅作品，可能很多人会觉得相当费解：把树木拍成了这么乱七八糟的样子，还有什么和谐与统一可言呢？你看，画面如此凌乱，而且上下左右都超出了构图框，根本让你看不到全局。或许那棵橡树本身并没有这么丑，但摄影家却抓住了其中混乱的细节加以放大，让你不禁要问：连叶子都没有，这还能叫做“树”吗？

而实际上，韦斯顿是有意这样拍摄的，就是要表现树干的虬结、扭曲和蜿蜒，就是要让树显得不像是树，而像一些别的什么东西。

他的意思是说，我透过了树木的形体，表现出了内在那曲



橡树

■ [美]爱德华·韦斯顿 (Edward Weston), 1886—1958。



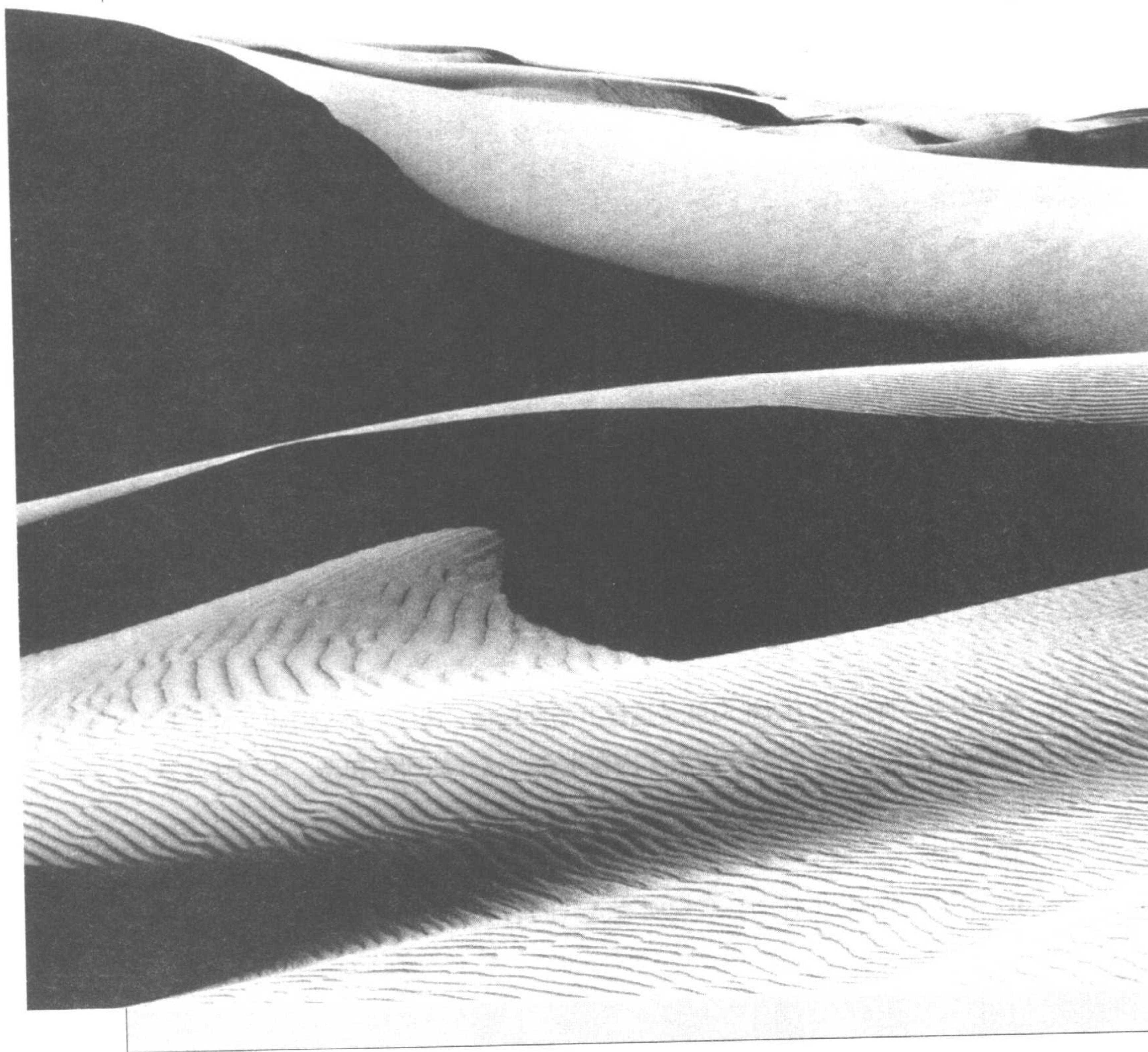
折、延伸和强劲的生命力，生命就是这样丑陋和粗糙，这种生命是我也是你们！

如果说和谐，外在形态表达出了内在生命，这才能叫做和谐，不然那就是虚伪。

要是说统一，每个观看者的身上都有这种丑陋、粗糙、像蛇一样的东西，内在的东西完全都是一样的。表现所有人共同的内在，这还不叫统一？

沙丘

[美]爱德华·韦斯顿 (Edward Weston), 1886—1958。



韦斯顿的创作特色，是新颖、坦率、直接、有力。

20世纪20年代的摄影界，完全是绘画派的一手遮天。翻开那时的摄影杂志和年鉴，触目所及，无不是些精心设计、如同绘画一般的照片。本来摄影绘画都是平面艺术，有所共通也无可厚非，但是在一味的模仿风气面前，摄影却仿佛迷失了自己。

那时的历史背景，是绘画艺术，摄影还称不上是艺术，也就是说评价艺术优劣的标准在画家那里。谁要是想当个艺术家，必须得接受人家的标准，仰人鼻息。

当时的韦斯顿只有三十多岁，却有胆量反其道而行，他旗帜鲜明地反对不顾摄影自身特色，一味盲目模仿绘画的做法。他认为，照片应该有丰富的层次，清晰的明暗效果，一切的艺术价值应该从摄影自身中产生，而不是绘画。至于衡量的标准，那真是个激动人心的年代，因为一切的标准都要等待艺术家们去建立！

走过那段历史，在回顾的时候，我们不能不承认，韦斯顿确实用他一系列出类拔萃的作品，证实了自己的理念，成为了摄影扭转航向的标志性人物之一，同时，为摄影的继续发展，也不断开拓出了日益广泛的宽阔领域。

这幅作品就是其中之一，既鲜明体现了层次、对比等摄影的本质属性，又具有了难以言传的美感，让人一眼就想起了著名影片《英国病人》的开头，用沙丘的起伏来表现女性身体的凸凹，真让人怀疑是不是受韦斯顿这幅作品的启发。

而它的魅力还不止于此，不信你就凝视那些明暗的交界线，真的能感到一种眩晕，仿佛有无尽的话语在娓娓倾诉，霎时就胀满了你的心胸。



梯纳雅湖

■ [美]爱德华·韦斯顿 (Edward Weston), 1886—1958。

几乎所有的摄影爱好者都对韦斯顿充满兴趣，并对他的作品反复研究。韦斯顿善于从平凡的、司空见惯的日常事物中，发掘出具有新意的题材。他的照片所表现的逼真质感，使其作品具有很强的魅力。在对瞬间的捕捉中，有的人单纯追求纪实，有的人则试图通过对外形的表现与对质感的掌握，挖掘出内在的精神。这是摄影的两条不同道路，而韦斯顿选择的是后者。

1937年，韦斯顿获得了“古根海姆奖”，并得到了2,000元奖金。而这位大师似乎认为，摄影不应该为钱服务，钱应该为摄影服务。他准备用一年的时间来花这笔钱，方法就是拍摄美国的整个西部。他同年轻的妻子一起，开上一辆货车，驶向广袤与雄浑的西部。

在那里，他全力投入创作，拍了1500张底片，行程达35,000英里，这就是摄影史上被广为称道的“一个人的长征”。

这幅作品就是“长征”的收获，一眼看上去，只觉得惊人的美丽。细究一下，为什么会有这种感觉？习惯彩色照片的我们，为什么还会对黑白照片有这种感觉？

因为天变成了灰色，少了一份清澈，却多了一些细腻、宁静，而且仿佛变得更有力量，因为那里不再是空的，反而充满了能量，仿佛正在规范、制约和平衡着地上的一切。它压在了地上，它充满了一切，它鼓胀在我们的口鼻、胸肺、唇齿之间，那是天！

还有山不再是山，质感如同果壳，如同某种动物的皮肤，这张奇妙的照片把群山拍成了卧在河边休憩饮水的巨大野兽。

合在一起，这些最平常的景色便成了神话时代的远古洪荒。

在西部行程中，他以动人心弦的描写方式拍摄了荒凉的废墟，耸立在寂寞原野上的巨木等荒无人烟的西部景色。

然而，韦斯顿既不是大自然的赞叹者，也不是善于美化的浪漫者和充满激情的诗人。实际上，他是一位面对自然不断思索的哲学家。他说：“我的作品不是自然的翻版，而是想通过对自然的拍摄，来反映自己的心。”

他所追求的现实主义，是将复杂的大自然，抽象为黑白的单色。还没有哪个摄影家能像他那样，通过简单的构图和单纯的色彩，展现出如许的魅力。

将自己的“意志力”形象化，就是韦斯顿贯穿始终的艺术特征。

这幅作品，虽然描绘的是随处可见的野草，真正的主题却是摄影家的独特意志。

它最大的特点是背景的虚化，天和海都变得模糊而朦胧，这就把野草从自然环境中抽离了出来，表现的更像是不同于现实的另一个世界——作者的内心世界。

说起内心，每个人都会有这种感受，就是心里充满了说不清楚的力量。这力量就像杂草一样疯狂地生长，在黑暗的地方曲折蜿蜒，它总是让我们感到恐惧，因为我们真的不知道，它们将把我们带向何方。

海滨野草

■ [美] 爱德华·韦斯顿 (Edward Weston), 1886—1958。

韦斯顿却说，如果它们是野草，它们生长的方向就应该是向着太阳。正因为来自于黑暗的地方，所以更要追求光明，虽然丑陋，也要曝光。

野草的形态是杂乱的，不安分的，充满了躁动，然而，每一片叶、每一根茎秆，却都在尽情地畅饮着阳光。它们相信，光明会洗清自己的一切阴暗，会赋予自己最绚丽的色彩，到那时，再卑贱的野草也可以骄傲地宣称：我就是阳光之子，我就是光明！



20 世纪 30 年代，韦斯顿获得了巨大的成功，相应地也得到了安定的生活，可以全力以赴投入艺术上的创新。

那真的是创新，他开始拍摄裸体照片，但却几乎不涉及性，反而用广角镜头夸张了肢体的比例。他只是将人体当作一个物体来表现，不过是道具而已。正因如此，才能够抛开人物的情绪，由此产生了一种全新的视觉表现。这在当时简直是耸人听闻，由此产生了一系列抽象的人体艺术。韦斯顿说：“我不想议论我的作品是属于现实还是属于抽象的。我的方向是在进行创作的一瞬间决定的。”他正是通过对素材的忠实记录，自然地展现出抽象的世界，达到了抽象艺术的顶峰。

他对抽象世界的探索，其实也是一种实景拍摄的延伸。早在 1923 年前往墨西哥时，他就已经开始拍摄蔬菜和昆虫的特写照片，寻求其中难以想像的形象，从普通物体中发掘出令人难以置信的形状。把贝壳拍得不像贝壳，其实这已经就是抽象艺术的雏形了。到了这幅作品，截去了树的两头，只拍一段光秃秃的树干，外加几段干巴巴的枯枝，这实在已经很难说他是为了表现树木了。对照远处隐隐的一片青翠，我们真的不知道这棵树是死是活。而树干竟然光滑到了这种程度，远比枝杈要细腻得多，让人不禁怀疑，它的树皮是不是已经被剥得一干二净？然而韦斯顿要的就是这种效果，即使已经枯死，躯体上依然记录着往日生命历程的痕迹。或者我们不如说，他要表现的，就是生命的纠结和扭曲，而两个纠结的生命偏偏还要依偎在一起。这是两棵枯树，它们曾有过牵手的幸福。

梯纳雅湖的树

■ [美]爱德华·韦斯顿 (Edward Weston), 1886—1958。



洛沃斯岬

[美]爱德华·韦斯顿 (Edward Weston), 1886—1958

1929年，韦斯顿来到了加利福尼亚。同年3月30日，他面对洛沃斯岬耸立的岩石、漂流的木材和大海的波涛，不禁感慨万千。他想起15年前曾来过这里，但那时却丝毫不为所动。于是，在第二天的日记中，他写道：“我用和15年前完全不同的眼光看到了洛沃斯岬。今后，我还要经常来这里。”这样，洛沃斯岬就成了他一生的拍摄对象。

他觉得，拍摄洛沃斯岬的壮观景色，还不如拍摄生存在那里的生命体，特别是扎根于岩缝、顽强生长的侧柏，更能引起他的兴趣。他用表现质感效果的方法，完全再现了自己有过的感动。此外，他还拍摄了漂浮于水面的“海草随波摆动的形状”，以及死于风浪中的鸟的羽毛。

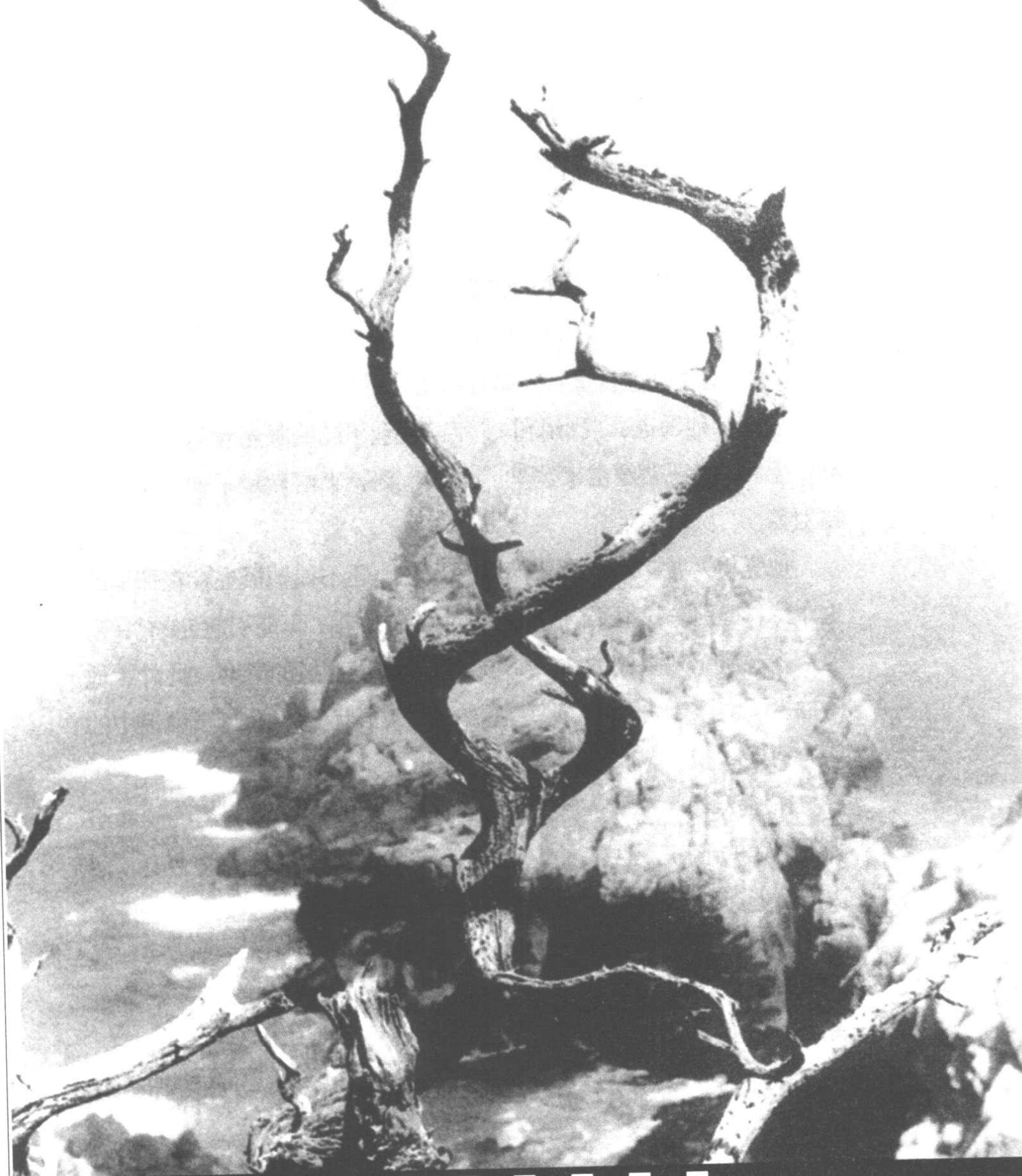
在洛沃斯岬的作品完全溶合于自然之中，常常以紧凑的画面组成了生命的形态。他把重点放在这种形态的核心——生命力上，他认为，形态只不过是生命的结果而已，源头的神秘力量才更值得表现。这幅作品就是典型的代表。

首先映入眼帘的，便是那幽暗的海水。那流动的黑色，那耀眼的白光，与其说是海水，倒更像波斯湾上的石油。炫目的白光诡异而神奇，似乎在说着什么让人恐惧的事情。把海拍成了这种模样，海就已经变成了死海。

还有岩石，不知你注意到没有，岩石的纹理是从纯粹的漆黑中凸现出来的，它们来自于绝对的黑暗，所以才有着丑陋的外表和坚硬的心。

在这种背景下，水草妖娆地舞动着，就像跳着末日之舞的女巫。她守在黑暗世界的门口，想诱惑你陷落。

这幅作品拍于二战期间，人类最黑暗的时刻。



缠绕的树

■ [美]迈纳·怀特 (Minor White), 1908—1976。

怀特是美国著名的摄影家和编辑，由于扩大了摄影表达范围，成为20世纪中期最有影响的创造性摄影家。

他从小开始照相，到1937年才认真从事摄影。他并不是写实摄影家，喜欢更富有创造性的拍摄方法。

1945年，他向美国摄影家韦斯顿和施蒂格利茨学习后，形成了自己的明确风格。他从韦斯顿那里学到了现实主义的真谛和照片的色调美，从施蒂格利茨那里学到了“连续性照片”(作为一个整体来表现的成组照片)和“双重意义照片”(作为形象比喻的照片)的表现潜力。在其照片和著作中，怀特成为连续性照片和双重意义照片的最重要拥护者。

1946年，怀特移居旧金山，和摄影家安塞尔·亚当斯一起工作，深受亚当斯的分区曝光法的影响。第二年，他接替亚当斯任加利福尼亚美术学院摄影系主任。在教学期间，创立了一种理解照片的方法，名叫“空间分析法”。

怀特是位细致的摄影家，其作品严格忠实于大自然的色调和结构。然而，他又是20世纪中叶主要的抽象摄影家之一，常赋予其作品以神秘感的色彩。

约翰·萨科斯基认为，“第二次世界大战后，在那些达到创作成熟的摄影家中，没有一位能有迈纳·怀特那么大的影响。”怀特认为，摄影是一种可以唤起诗情的媒体。

在这幅作品中，就体现出了浓烈的诗情。那缠绕的枝干，明显是在表现人间的爱情，只是把相爱的双方用枯枝来概括，纠缠却不相触，那焦灼的渴望把双方的体液抽干，只留下了固执的姿态。这一切一切，都已经远远超出了人们所谓的“爱情”。

马诺斯出生于哥伦比亚的南卡罗来纳，父母是希腊移民。13岁时，他参加了学校照相机俱乐部，开始了摄影生涯，并在几年内一直从事专业摄影工作。

从南卡罗来纳大学毕业后，他获得了英国文学的学士学位。这个时期他来到了南方，专门拍摄一些早期民权运动的事件。19岁时，他被雇佣成为波士顿交响乐团的正式摄影师。

马诺斯服完兵役后，来到了纽约，为《先生》《生活》等杂志工作。他的第一本书《交响乐的肖像》，是关于波士顿交响乐团的纪录，1961年出版。从1961年到1964年，他居住在希腊，在那里给新书《希腊文集》做照片，该书在1972年出版，并在莱比锡图书博览会上获奖。

从希腊回来，他迁入波士顿新居，完成了很多作品，主要刊登在《时代》和《生活》杂志上。1974年，他成为《波士顿在哪里》的摄影主编。

他的照片收录在纽约的现代艺术博物馆、芝加哥艺术研究所、南卡罗来纳的哥伦比亚艺术博物馆以及佛罗里达、巴黎、诺福克、雅典的博物馆里，成了永久收藏品。此外，每年夏天他都参加一个名为“魔

杜弗斯克岛

■ [美]康斯坦丁·马诺斯 (Constantine Manos), 1934—

术片刻”的摄影专题讨论会，为爱好者传授技巧。

这幅作品就充满了一种魔术般的韵味。画面上方被粗大的树枝横贯，俨然如同住宅里的房梁，一下就打破了“自然界视野开阔”的思维定势，把观众带进了一种不同的氛围。

瘦马、破车、小船、废弃的汽油桶，无不显示了与现实截然不同的破败与荒凉。他似乎想告诉我们大自然在为我们哭泣。



阿特盖特是社会纪实摄影的先驱者之一，他现在已被人们看作是摄影界的一位主要人物。他拍摄的巴黎景象，也许是对一座城市最为生动的实录。

在阿特盖特的作品中，被摄体的美是内含的，甚至是掩饰着的。这就使许多人认为阿特盖特幼稚，是个原始派的艺术家。事实上，他的作品排斥了画家那种特意的修饰，具有明显视觉上的纯净性。

亚当斯于1931年写道：“阿特盖特的魅力并不在于他能娴熟地使用当时的底版和相纸，也不在于他的照片中所显示出来的漂亮的服装、建筑物和人性，而在于他公正的和亲切的观点……他的作品是他周围最简单的事物外貌的简明揭示。它没有添加上象征性的主旨，没有苦思冥想的设计，也并非另有所指。阿特盖特的照片是将不常发生的和微妙的感性认识并带着自己感情，直接地、简明地记录下来。他的照片也许是纯粹摄影艺术最早的表达方式。”

这幅早期的作品可以证明，他的风格几乎是一开始就定型了。或许你会觉得这幅街景没有什么特别，如果你想试着解读其中的意义和象征，那一定是想破了脑袋也想不明白，因为他的作品，从来都不是让你思考的。

首先是场景的选择，他总是刻意回避那些繁华与喧嚣，不喜欢盲

烘焙磨坊

■ [法]尤金·阿特盖特 (Eugene Atget), 1857—1927。

目的躁动。他要的，就是干净、单纯，甚至有些寂寞。

这寂寞还延伸到表现手法上，他就是让你的大脑想不出任何“意义”，就是让你突然“死机”，让你也站到了那条街上，茫然四顾，找不到方向。

他相信，宁静寂寞要胜过浮躁喧嚣。



阿特盖特当过轮船服务员、水手，到过许多地方。

他也曾在巡回剧团里扮演小角色。虽然他颇有天赋，但却从未成名。在这期间，他爱上了女演员瓦伦丁·德拉福斯，后来他们一直生活在一起(她最后成为阿特盖特的摄影助手)。他们在一起的数年中，只能勉强维持生活。看来阿特盖特作为一名演员，是没有前途的。1897年，他试着画画，又没有成功。1898年，在阿特盖特40岁时开始从事摄影。

阿特盖特不拍摄纯粹的人像照片，但他却拍摄街头人物：小贩、垃圾工人、修路工人等等。他拍摄“巴黎及其附近一切具有艺术效果和形象生动的东西”。阿特盖特对巴黎的老区进行了有条理的调查。他准备在30年中，为这样一个庞大的主题拍摄一万张照片，而他用的却是过时的装备。这幅作品所表现的，就是他心目中的巴黎，宁静而萧索。弯曲的小巷，破旧的楼，默默地延伸开去。我们在里面看不到活力，他实际上也是选择巴黎最没有活力的时候拍的，这虽然不是一座死城，但是确实表现出了所有生命苏醒之前的场面。阿特盖特认为，每天清晨的这个时候，城市才显出它最真实的一面——没有人的躁动和参与，所有人类的建筑就像傻大个一样矗立在那里，一副手足无措的模样，因为，它们并不是自然。城市的本质，也不过就是人类建造的一个壳子罢了，和孩子在沙滩上堆起的泥沙城堡，并没有本质的不同。

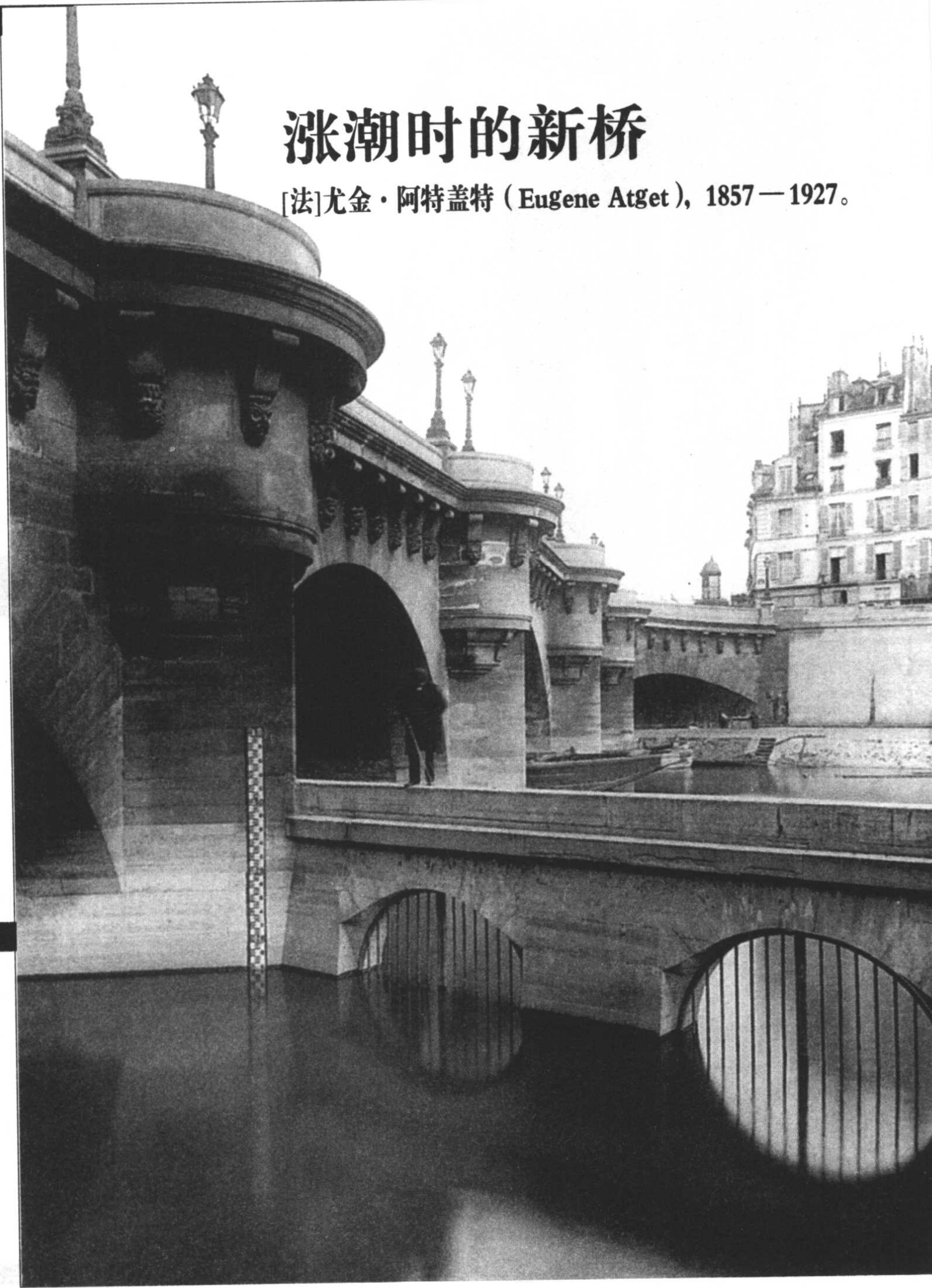
于尔森路

■ [法]尤金·阿特盖特 (Eugene Atget), 1857—1927。



涨潮时的新桥

[法]尤金·阿特盖特 (Eugene Atget), 1857—1927。



阿特盖特是真正的前卫派纪实艺术家。他与其他艺术家一样，只主张进行艺术的尝试，并不想属于某个流派。他生前一直怀才不遇，甚至没有人知道在摄影界还有他在工作。直到去世后阿特盖特才得到人们的承认。

阿特盖特的作品具有幻想叙事诗那样的艺术性。即使表现日常生活的作品，也生动地体现出一种神秘的、难以言喻的味道。阿特盖特虽将日常所见拍摄下来，但却改变了原有形象，使人们对日常认为毫无意义的平凡物体产生了异样的感受，有时还会使人觉得荒诞虚无。

“占据他心房的热情驱使他去捕捉‘生活’。他以诗人般的眼睛来观察周围的一切事物，并将巴黎及巴黎以外的风景拍摄下来。”

“阿特盖特拍摄了巴黎的悲惨一面。他拍摄了纪念碑、古老的教堂、贫民住宅区、庙会、橱窗、街景以及各种类型的家庭——其中最引人注目的就是‘小市民’等等。另外，还有花匠的运货车，殡葬马车、牛奶车、19世纪末的公共马车等，也有卖炭人、泥瓦匠、酿酒人使用的货车、街头马车和两轮车等。”

这幅作品拍摄的是著名的新桥，就是朱丽叶·比诺什的电影《新桥之恋》里的那个，这桥凝聚了太多的浪漫与哀愁。然而在这里，所有的浪漫与沧桑都被淡化了，我们看到的不过就是一座普通的桥，惟有桥顶的半圆凸起能显示出这桥还有富丽的一面。当我们想要仔细辨认，桥顶的路灯却变得那么隐约。

这桥本是法国式浪漫的象征，我们却找不到任何有商业价值的噱头，直接就看到了它的本质——它就是一位拄着拐杖的老人，就像桥上站着的那位老人。

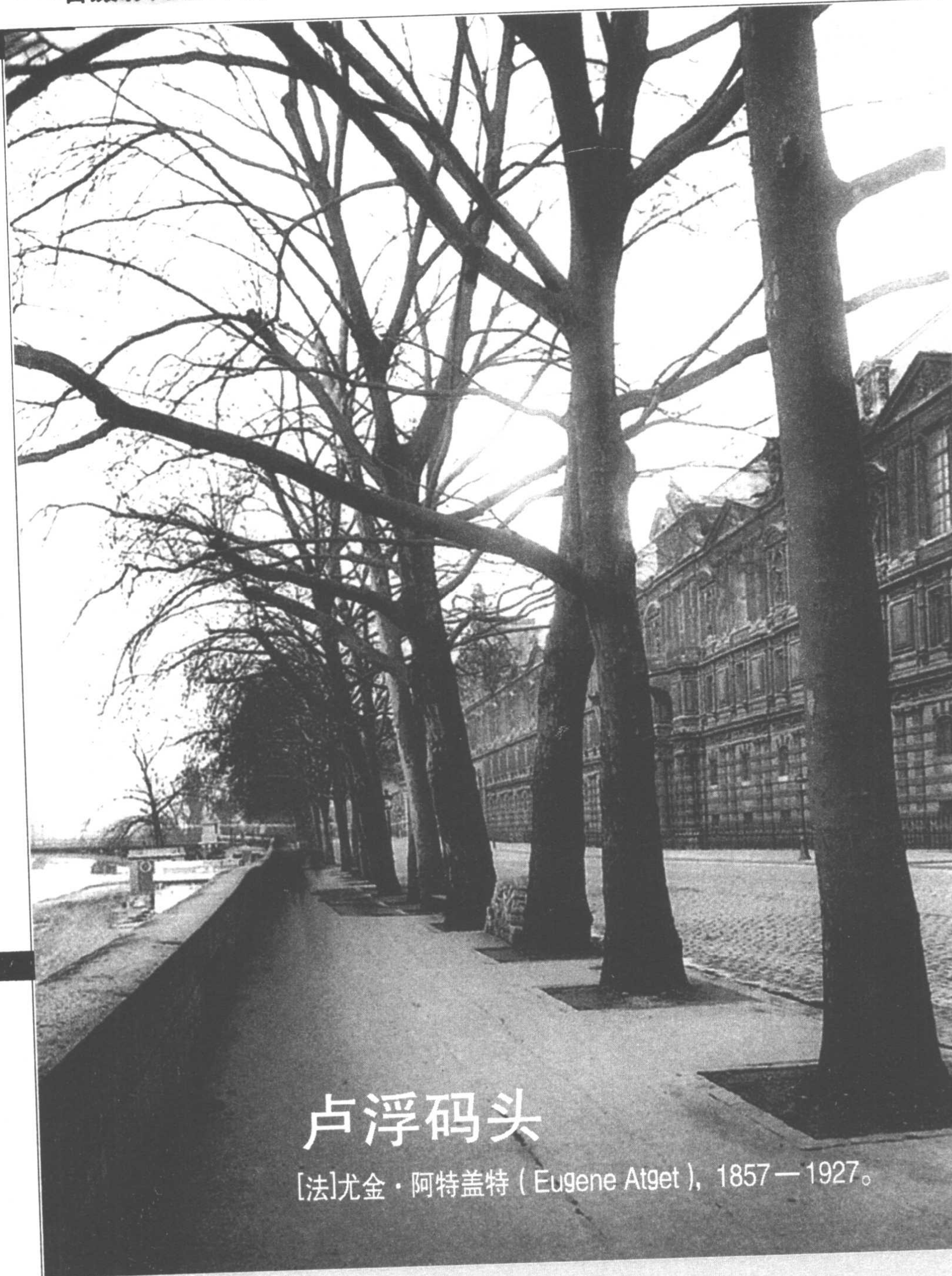
阿特盖特的摄影态度，始终排除了多愁善感的情绪，力图客观地表现社会。他以彻底的记实，打破了人们固有的观念和印象。

“建筑物也引起了他的注意。别具一格的房门，以及巴黎的庭院等，几乎无一遗漏地被他拍摄下来。他拍的格子门窗、阳台、楼梯等也很有趣。此外，在他的系列作品中，既有装饰性主题、宗教美术、河水，也有街头小景、河川景观，以及古老的巴黎与现代的巴黎。他拍摄商店最为出色，已成为一套独创影集。了解巴黎的人都知道，那些店铺是多么奇异、质朴、令人愉快，而且都很有特色。这里留有法兰西民族与法兰西之魂的全部痕迹。”在对现代爱情给出了回答之后，他又用这幅作品，描述了他眼里的现代宗教。这里的教堂没有赞美，只有鲜明的对比，富丽的建筑和近处残破的房屋，似乎在告诉我们，人们的信仰并没有让自己的生活变得更好，并没有让社会变得更好，只不过是让教堂变得更好罢了。近前有位画家支起的三角架，画布上描绘的正是教堂。它似乎提出了反对意见：教堂让画家挣到了钱，可以生活下去，怎么能说宗教对人没有好处呢？摄影家就是通过这种微妙的隐喻，巧妙地揭示出了现代宗教的本质——已经成了现代社会的一种商品，而经济利益又迫使它放弃了“为贫苦人带来福祉”的基本信仰，因为这不符合商业原则。金钱就是这样，让一切事物变得腐败，连宗教也不例外。其实这场面每个去教堂的人都能见到，但是只有在这幅作品面前，人们才会思考它的寓意。

圣心长方形会堂

■ [法]尤金·阿特盖特 (Eugene Atget), 1857—1927。





卢浮码头

[法]尤金·阿特盖特 (Eugene Atget), 1857—1927。

对阿特盖特来说，长期以来一直占据心中的，是如何搜集巴黎市内美丽的、珍贵的、历史的事物。当然，由于他十分贫穷，搜集的方法只能是摄影。

他每天的日程，是早上起床后观察天气，然后走遍巴黎的各个角落。由于他的相机和镜头不可能抓拍，所以很多照片都是在人物处于完全静止的状态下拍摄的。当时，他所使用的底版是玻璃底版，通过日光进行印相，并用氯化银加以调色。这完全是19世纪的方法。

更大的打击是，他千辛万苦拍摄的照片却卖不出去。有一次，当法国设计家梅尔逊用15法郎买了一张他拍摄的照片时，他高兴得几乎发狂，因为，那是有史以来卖价最高的一张照片。当时他的一张照片只相当于市场上一张明信片的价格。

阿特盖特一直生活在贫困中，直到去世，他一直是面包、白糖和牛奶为食品，剩下的钱全部拿去买了照相材料。他一直过着节衣缩食的清苦生活。

而如此艰难的一生中，在他留下的作品中却找不到情绪上的阴霾，只有冷静的凝视，冷静到了摆脱任何情绪困扰的地步。

这幅作品虽然是在码头拍摄的，然而码头却小得可怜，水面也只能蜷缩在角落里，真正表现的，其实是树木和街道。他觉得，这比单拍码头更有意思。

奇妙的是，虽然天气早春，树木发出了嫩芽，我们却感觉不到丝毫的春意，就连阳光，也被刻意挡在了树干后面。

从这个意义上说，这是最能反映他一生境遇的作品，他一生都处在没有春意的春天里面。然而，他接受了这样的命运，因为苦难让他变得纯粹，变得像树木一样地挺拔。

1920年，阿特盖特向历史资料国家管理处出售了2500张关于巴黎历史的底片。他认为这些照片是：“旧巴黎所有的街道上，从16到19世纪美丽建筑的艺术纪实……其中有历史悠久和造型奇异的房屋、美丽的街道和门户、镶板、门环、过去的人造喷泉、有时代特征的楼梯(有木制的和熟铁的)和巴黎所有教堂的内景(全景和细部)。”“他将被人们作为一位城市历史学家、一位真正的浪漫主义者、一位热爱巴黎的人和一位拿照相机的巴尔扎克而铭记在心。我们可以用他的作品来织成法国文明的巨幅绣帷。”

然而，惟一能表现他容貌的照片，是晚年时艾博特拍摄的。艾博特回忆道：“由于他生前一直不离手的相机非常重，因此他的背越来越弯了。看上去，他就像是一位历经磨难、精疲力竭的演员。在他去世之前，我有幸给他拍了照，但是，他还没等看到照片就去世了。那是1927年8月。我想他正是完成了这一目的才瞑目的。”这幅作品所表现的苍茫气氛，其实概括了他的一生。以往的作品，很少有拍得这么模糊的，因为他很清楚自己要做什么，一切都是非常确定的。到了晚年之后，他不断用作品来回顾自己的一生，把自己的感受与情绪都融进了面前的景色之中。这时的他，越来越感受到生命迟暮的悲凉，常常会问自己：我这一辈子，又得到了什么？做个一辈子不得志的大师，还真不如当个平凡的普通人。雾霭迷蒙，就像是自己的一生。从这铁门进去之后，一直挣扎到了如今。如今，快到出门的时候了，只能把生命中的一切全都丢下，就像从来没有发生。

圣克卢

■ [法]尤金·阿特盖特(Eugene Atget), 1857—1927。



西斯金德是美国 20 世纪中叶最有影响的摄影家之一，他创造性地发展了抽象摄影。

1932 年，他在纽约市当英语教师时开始了摄影。他最早的著名作品是一套美国大萧条时对纽约社会影响的写实照片。同那时的其他照片不同，西斯金德的作品不但注重他所拍摄的处于困境中的人们，而且注重画面的构图。

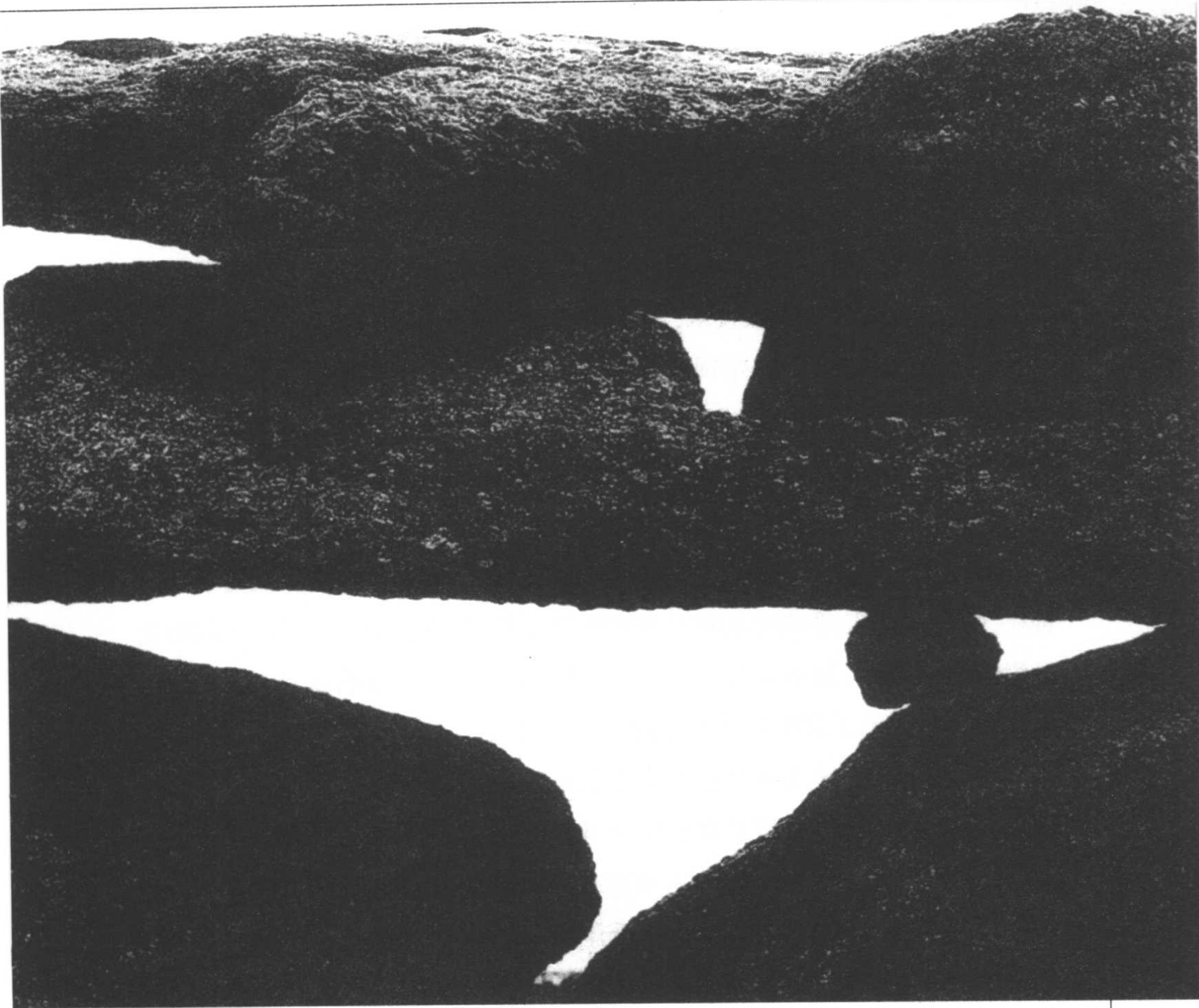
20 世纪 30 年代后期，他不再拍摄人物，而把精力集中于建筑摄影。40 年代初，西斯金德致力于发展一种能反映出他的心理状态，而不是单纯的纪录题材的摄影风格。1942 年，他拍摄了一套以绳索、沙中脚印和海草为题材的抽象照片。后来，又集中精力拍摄一些平面造型的照片，如破裂的柏油路面，墙上剥落的油漆等。他还拍摄过衰老人体的表面纹理，显示出他对光阴易逝人生短促的忧虑。这个主题思想，在 1967 年他所拍摄的一套关于康斯坦丁拱门的废墟照片中，表现得最为突出。

西斯金德最初的抽象作品，并不被摄影家们接受，但却为一些抽象派画家大力称赞。西斯金德曾把他的抽象照片和他们



风化的岩石

■ [美]阿伦·西斯金德(Aaron Siskind), 1903—1991。



的绘画一起展出。

这幅作品就是典型的抽象之作，把立体的岩石变成了平面，而背景中的一切则成了耀眼的白光。与其说这是风景，其实倒更像白布上的黑斑，丑陋，粗糙，毫无美感。

而黑暗，恰恰是作品要表达的主题，摄影家认为，岩石就是黑暗之子——人类从黑暗中走来，但又惧怕重新回到黑暗中去，就像有些从事了多年暗房工作的人发誓再也不进暗房一样。可是我们不要忘记黑暗正是孕育生命的地方，像在土壤和海洋里。

弗里斯是一位著名的地形和考古摄影家。

出于对埃及和小亚细亚的向往,弗里斯开始尝试拍摄圣地和古代遗迹的精确地形。他于1856年9月首航埃及,从此开始了埃及和英格兰的往返,拍出了大量在清晰度、广泛性和技术上都属上乘的精品。

弗里斯使用胶棉湿版技术,难以应付中东那酷热和充满尘土、苍蝇的环境,于是专门建造了一个带顶棚的柳条车作为暗室,偶尔也会在坟墓中冲洗照片。他每次拍摄都要多照几张,以防万一,还常常由远及近,多层次、多角度地拍摄同一建筑,使这些建筑在观者面前,呈现出立体的形象。1857年,他用负片制作的幻灯片正式出版,广受欢迎,取得了巨大的成功。

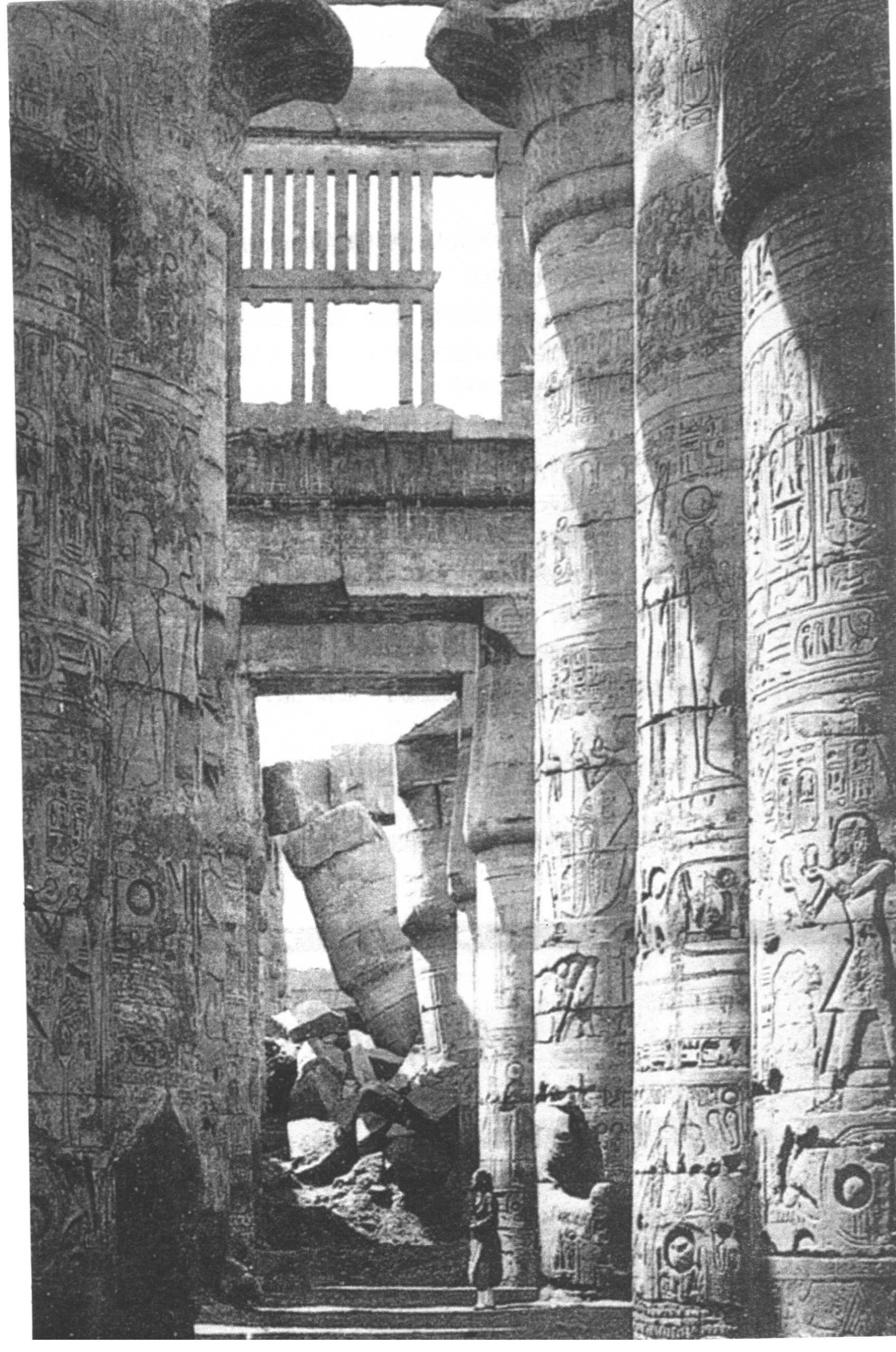
这幅作品表现的便是埃及的石庙,石柱上的图案仿佛遥远年代留下来的神秘咒语。画面几乎被埃及的古老图案充满了,只有正中的一道门通向阳光灿烂的现代世界。最妙的是门前一站一坐的两个人,简直就像大树底下的小草,更加衬托出了这座古代遗迹的宏伟和雄大。

弗里斯认为,埃及和巴勒斯坦是地球上最迷人的地方,他也通过自己的作品,把这种迷恋传播给了整个世界。他的作品被广泛地印在明信片 and 图书上,传播到了世界各地,显示人类曾经有过的伟大文明。

自他以后,对中东的探险就不断升温。一百多年以后,美国导演斯皮尔伯格还拍摄了《夺宝奇兵》三部曲,记下了现代人对于中东考古探险的狂热,成了电影史上卖座率最高的影片之一。

神庙石柱内部

■ [英]弗兰西斯·弗里斯 (Francis Frith), 1822—1898。



弗里斯还是一个成功的商人，拥有最早和最大的摄影出版社，在市场推广上取得了巨大成就。

16岁时，他到一家刀具公司当学徒，后来还做过食品杂货的批发商。到了1850年，他放弃了原来的事业，开了一家印刷公司，从那时开始接触摄影，并产生了浓厚兴趣。1853年，他参与创办了利物浦摄影学会。

随着中东旅行的展开，他出版了专门的影集，一下就卖了2000册，使他立刻变成了风云人物。有了公众的影响力，他的拍摄旅行也在财务上进入了良性循环，追求理想比当年做生意赚了更多的钱。

于是，他再次投资，建立了F·弗里斯印刷公司，这在英国的同类公司中规模最大，专营摄影图片和风景、建筑物的明信片。

1861年后，他开始雇佣摄影师拍摄全球风光，同时还出版其他摄影师的专集。他去世后，该公司经历了一战和二战，直到1968年才宣布停业。

作为一名现代商人，他表现现实的作品也有了与众不同的独特意味。

这幅作品拍摄的是维多利亚时代最伟大的工程奇迹，然而作为一

德里铁路桥

■ [英] 弗兰西斯·弗里斯 (Francis Frith), 1822—1898。



位事业有成的商人，他似乎更关心桥下搭棚居住的土著人。不然的话，如果讨厌这些人，他是完全可以换个角度拍摄的，摄影家不会允许自己的画面出现败笔，把土著人放在如此突出的位置上，只有一种解释，那就是强调。

因为他也是从社会底层的学徒做起的；因为他热爱的埃及文明，也是他们这样搭棚子的人创造的；更因为，土著本身就代表着更为久远的文明，这种组合意味着文明的源头和今天的发展能够和谐地并存。他起码要用相机，把这种和谐的景象永远保留下去。

巴纳德熟练地拍摄了前线后面士兵的生活，而且集中表现了风光和战后城市景色。他以其著名的精细和扎实的个人风格进行工作。

《哈泼市场》宣称：“这些照片是一些重要地方的景色，著名的战场和军事工程，在选择观点的谨慎和公正、技法的精美、观察和论述以及印象的忠实等方面，都超过了在这个国家发表过的任何其他摄影作品——不论与战争是否有关。”

1863年，巴纳德成了密西西比军分区的官方摄影记者，乘坐掩蔽起来的马拉货车，跟随舍曼的部队行进。他拍摄了战争结束之前南方的破坏。在士兵撤退以后，他经常重返战场，所以才能获得自己所期望的那种宁静。

1869年巴纳德来到芝加哥，两年以后，他的陈列室和器材在大火中被毁，但他却得以记录了这个城市的废墟和重建。1875年，巴纳德在南卡罗来纳的查尔斯顿，发表了一批立体照片，获得广泛好评。然而不幸的是，在一次火灾中，他再次失掉了他的一切。

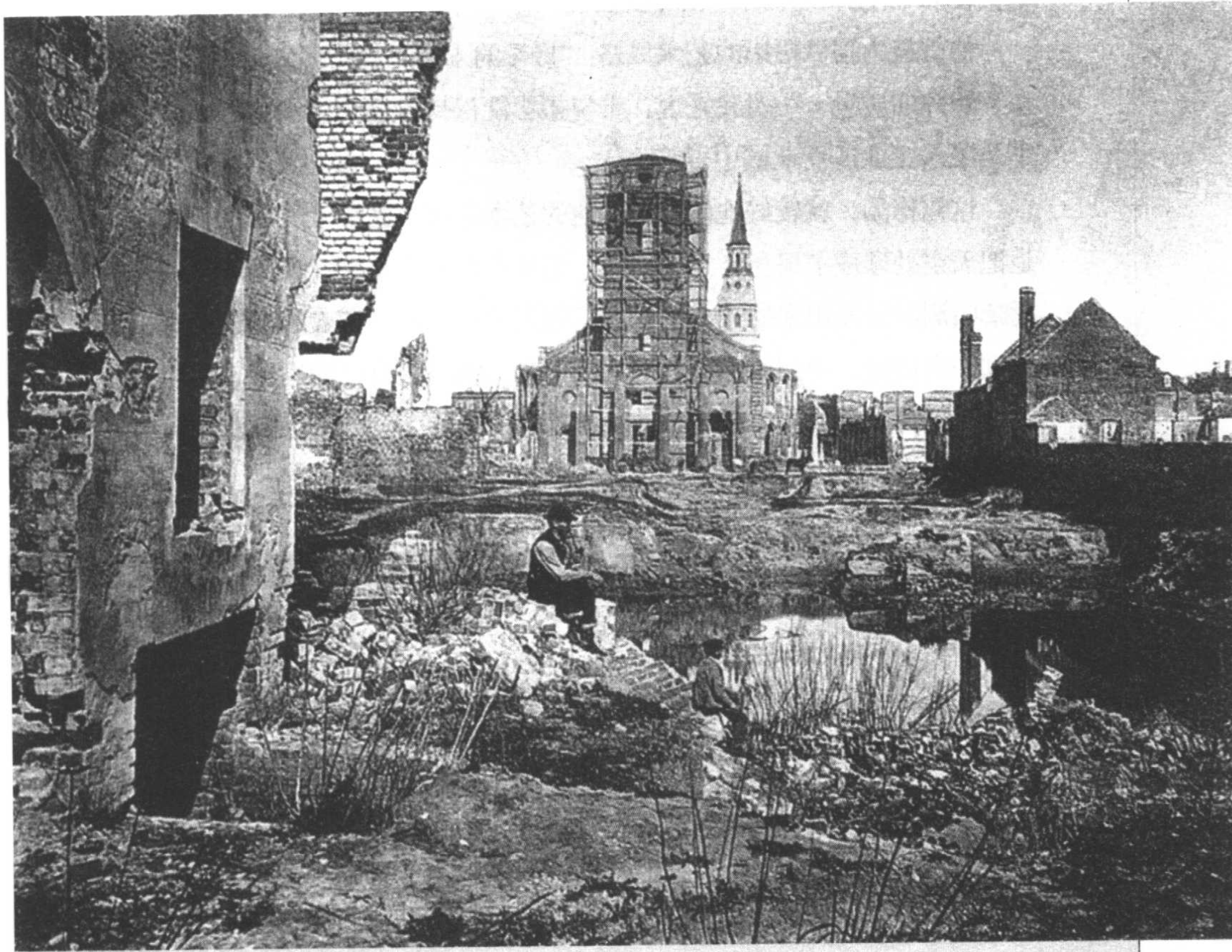
这幅作品就是战场废墟的经典之作，最妙的是有人坐在台阶上，静静地抽着烟斗，仿佛所有的杀戮与血腥都从未发生过。

查尔斯顿废墟

■ [美]乔治·巴纳德 (George N. Barnard), 1819—1902。

实际上，这幅作品真正要表现的，恰恰正是这种对比，似乎人类对于战争都已经麻木了。这两个人是谁？他们的家是不是住在这里？他们的亲人是否在战争中丧生？或者他们是附近的农民，赶来战场上寻找战利品？这一切我们都无从得知，只能看到他们心平气和，眼前发生过的一切似乎与他们完全无关。

战争可怕，人类对战争的适应和麻木，更加可怕。



勒格雷以他拍摄的田园诗般的风光、海景和建筑景观而闻名，并以早期的合成印片实验者而著称。他最有意义的作品是用两张底片制作的海景——一张底片是水，另一张是云——因为当时这二者不能以同一曝光记录下来。他的贡献还在于，发明了干蜡纸负像工艺，并且还是胶棉湿版技术的早期实验者。

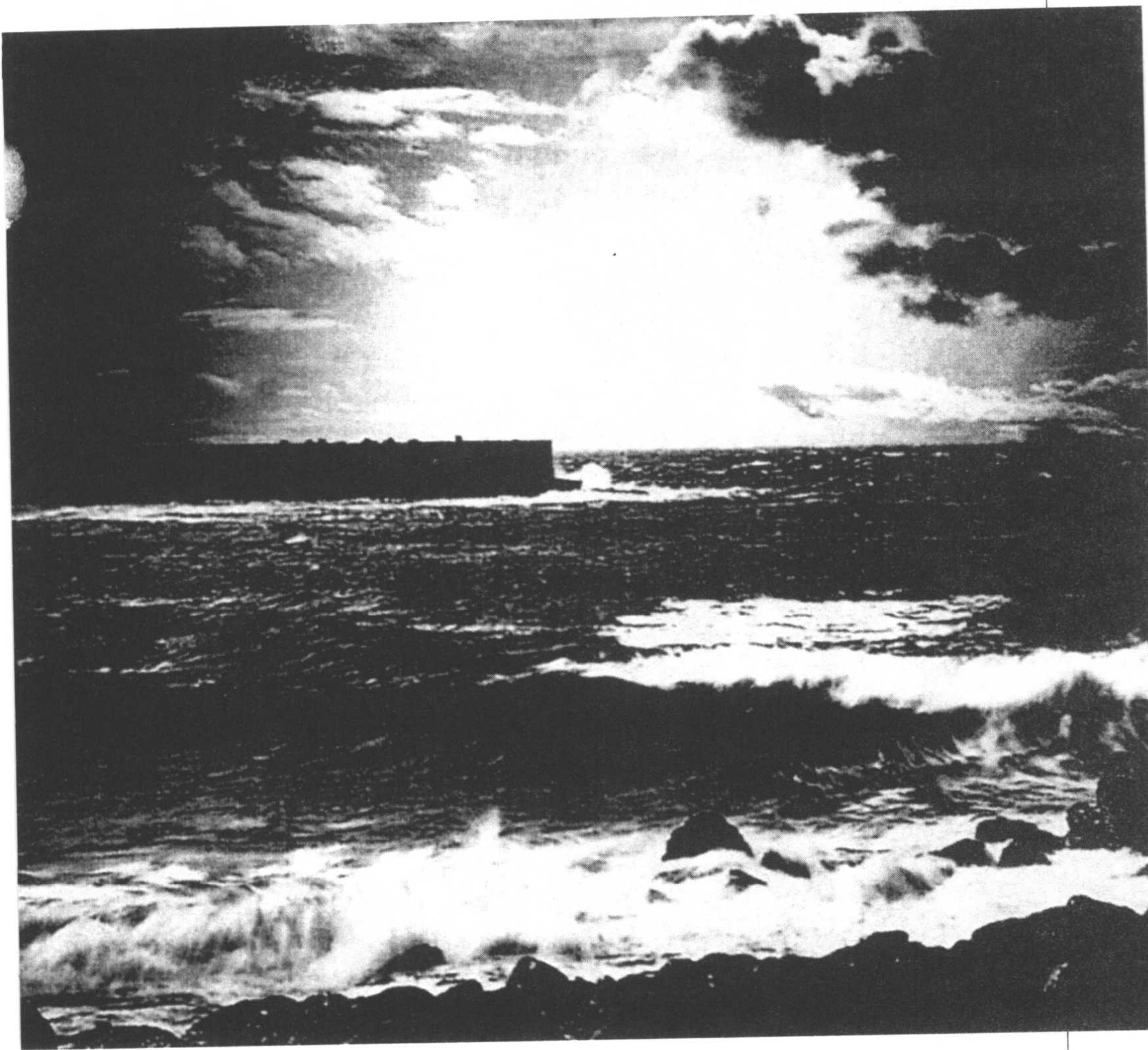
他曾经是画家，但是绘画不能抚养他的家庭，于是转而从事摄影。作为一名肖像摄影师，他没有取得成功，很快便转入了建筑景观和风光摄影。由于经济拮据，他于1859年被迫关闭了摄影室。大约在1882年，他从马上摔下来后，在开罗去世。

他曾极力强调摄影的艺术风格：“摄影的未来不在于便宜易得，而在于照片的质量……对我来说，希望摄影能保持自己的艺术特点，而不是陷入工业或商业圈中。”

这幅作品，就较好地体现出了他的艺术追求。它最大的特色，就是把天空处理成了黑色，这么一来，怎么看都不像是天，反而好像是幽暗山洞深处发出来的光。我们都觉得天是辽阔的、博大的，这里的天则如同夜晚，中间的亮处如同天使下凡，映亮了自己的周围。为什么非要这种效果？其实很简单，不过是为了唤醒人们心中沉寂已久的神圣感。

海 浪

■ [法]古斯塔夫·勒格雷 (Gustave Le Gray), 1820—1882。



相比之下，云彩都变成了黑的，显得那么阴暗，恰好对应了神话故事中的“天使与魔鬼”。

至于海浪，在近处铺展开来，简直就如同天使下凡之前，在地上撒满的玫瑰花瓣。因为海浪有方向，有来处，正是从光明中一波波地涌来。

很少有人能把海处理得这么有宗教感。



风景中的三个孩子

■ [奥]海因里希·库恩 (Heinrich Kuehn), 1866—1944。

库恩是以连续使用树胶重铬酸盐工艺制作印象派照片而闻名的画意摄影家。在20世纪20年代，他对相机和胶片感光材料进行了大量的实验。

他是一位商人的儿子，最初学习医学和自然科学。1888年后，便全力以赴从事摄影工作。

开始时，他是在维也纳从事自由摄影，主要是肖像。通过不懈的努力，他最终成了维也纳摄影俱乐部的“三巨”之一。1902年左右，他的摄影水平达到了顶峰，在美国和欧洲受到关注。

1912年以后，他的作品变化就很小了。与此同时，他也是一名商业摄影师，主要为杂志工作。

1944年10月9日，他在奥地利的比尔吉兹去世。

这幅作品就拍摄于他的鼎盛时期，那特殊的印制技法和粗糙的纸张肌理，很好地展现了画意派的典型风格。

你看这画面，那最醒目、突出的树，我们已经分不清树枝的轮廓了，树叶更像是斑驳的油彩。还有背景，我们已经难以分辨具体的景物与场所，只不过是或深或浅的明暗，以印象派“点彩法”的方式呈现出来。这样的处理，就是把画面从人们习以为常的现实中抽离出来。这种风格的本质，就是把现实与艺术对立起来，并且做出了明确的选择。只是，那些印象派的画家都太主观，把内心的一切都倾泻到作品之中，而心里的东西并不都是好的。结果，他们的发泄就变得更像是一种排泄，常常会带观者进入精神上的死胡同。

这幅照片却不一样，他试图用那很主观的形式，来表现欢愉、爱和温情。他的主题就在人间，而且温暖。

里斯特想捕捉影像的魅力，希望揭示他们那隐蔽的灵魂，并谈到“桌子和椅子或玻璃和瓶子秘密地结了婚”。

他曾在商行学徒。1925年开始，遍游了巴西、危地马拉、圣萨尔瓦多和哥斯达黎加等盛产咖啡的国家。

1937年里斯特在巴黎时常常自称对摄影不过是业余爱好，迫于生活只好以此为业。在巴黎，他的流行作品略具超现实主义的风格：即把模特儿置于镜子、面纱、半身或全身塑像之类的文物场景中。

1938年，他到希腊旅游，沿途拍摄了大量照片。二战后，他一回到德国，就着手拍摄被战争摧毁的慕尼黑废墟中，那些倾倒的新古典主义塑像。60年代初，他放弃摄影后，热衷于收藏意大利古典名画。

这幅非常有名的作品，表现了19世纪30年代忧郁而脆弱的新浪漫精神。背景中的海面，虚化得只剩下一团光了，就连波浪，也变成了隐约浮现的凸凹纹理。在这种背景之下，鱼仿佛从海里直接跳进了鱼缸，从虚幻直接跳进了现实世界。在这神秘的对应关系中，我们仿佛能感到，我们就像是那一条鱼，已经离开了故乡。我们生命的真正来源，我们灵魂的故乡，已经变成了记忆中隐约而模糊的一团白光，就像画面上的大海一样。鱼游得安闲自在，就像我们在生活中从容不迫的身影，然而，我们本来却是属于更广袤的海洋。

金鱼缸

■ [德]赫伯特·里斯特 (Herbert List), 1903—1975。



布洛克是一位著名的哲学摄影家。

1902年出生于芝加哥的温·布洛克，曾经是一个多才多艺的男高音歌唱家。20年代后期，他在巴黎学习音乐的时候，突然发现自己对“视觉艺术”有着浓厚的兴趣。可直到1938年将近不惑之年时，布洛克才真正开始学习摄影。

在布洛克的拍摄生涯中，商业摄影占了长达二十年之久。“我并没有真正用心去拍这些片子(商业片),”布洛克后来回忆道，“但它给了我一个训练的机会,并且可以旅游各地。”

同爱德华·韦斯顿及安塞尔·亚当斯一样，定居加利福尼亚州的布洛克，是著名的美国西岸风景摄影家。布洛克的风光摄影非常优秀，而他作品中独特的哲学意义，更是让他的摄影具有不可思议的吸引力，对后人产生了巨大影响。

布洛克的作品一直以探索时空、自然和人的关系为主题，作品制作精美，显现出深邃而神秘的意境。

“空间，事件，对比，事实，存在，次序……渐渐成为我信仰的主要原理。”布洛克说。

树木和沙丘

■ [美]温·布洛克(Wynn Bullock)，1902—1975。



这幅作品中，树木和沙丘、天空形成了鲜明的黑白对比，如同凸现出来的巨大剪影，层次分明，交错林立，充满力量与荒芜。而惨白的背景似乎无力包容这一切，任由树木硬生生地戳在那里，留下与风暴交战的残骸。

他的风景打破了人们心目中温情脉脉的大自然形象，我们看不到生机，只能看到冲突和力。然而，这就不和谐吗？未必！

就在动荡与交锋中，和谐竟然实现了！虽然树的肢体残破，虽然背景空旷，仿佛没有一丝感情，然而在其中，却流出了一丝温暖，那是动荡后的宁静，那是血泪换来的黎明。

布洛克的摄影主要表达一种对自然的感动、感谢与敬畏之情。他认为，人体是自然的一部分，所以在他的作品中，人体与自然融为一体的。他不懈地寻找着自然同艺术、人类同自然的深层关系，坚信内部世界的理念及外部世界的事件，有着一种可以被预测或确认的关系，就像东方哲学中常说的“对应”。

正因为有着这些哲学观念，他的作品绝非一般意义上的“漂亮的照片”可比。在他的作品中，谜一般的神秘裸体置身于完美的自然界中，让观者有着无数的想像及幻想：她（模特）是在沉睡中？死了吗？迷路了吗？疲惫了吗？这里有什么样的故事呢？

除此之外，布洛克还极力探索时空与事件的关系，着眼于时空的表现力，这使他的作品增添了第四维的象征力量。安塞尔·亚当斯说：“每次看布洛克的摄影，我都会在美学上及精神上为之感动。它们的魅力独具一格。”

布洛克最有名的作品是“树林中的孩子”。画面中的小女孩将头埋在植物及泥土中，置身于空旷又繁茂的森林中，造成异常神秘的气氛，带人进入一个遐想的空间。

月光

■ [美]温·布洛克(Wynn Bullock), 1902—1975。



这幅作品中，除了月光，什么都没有。看来这光就是他的主题，蒙蒙地糊在天上，静静地映在水中，天地之间除了它就没有别的。

我们都见过夜，但是，把夜色表现得如此空旷，只有艺术作品能够如此。这里的夜甚至没有空间，就是平展的一片黑暗，而暗中的所有光亮，也不过是诱惑你向着暗中越走越深罢了。

除了黑暗，只有诱惑你走向黑暗的力量，这，就是他对我们世界的基本认识了。

[法]比松兄弟(Louis-Auguste, Auguste-Rosalie Bisson), 1814—1876, 1826—1900。

布朗峰

比松兄弟拍摄了大量杰出的建筑照片，以及阿尔卑斯山的迷人风光，在19世纪中叶赢得了广泛的赞誉。

1854年，比松兄弟参与创建了法国摄影学会，他们的第二个照相馆成了巴黎艺术家和知识分子的生活中心，他们还被任命为拿破仑三



世的官方摄影师。

1855年，比松兄弟开始拍摄一系列郊外建筑风光，以及阿尔派山脉和冰川的照片。他们漫游了法国、比利时、德国和意大利。在陪同拿破仑三世和尤金尼亚皇后登阿尔卑斯山远足时，兄弟俩拍摄了一组24景的照片。

1860年，他们被命名为皇帝的法定摄影师。1864年，比松兄弟被迫卖掉了巴黎的生意，因为公众对大尺寸的风景照片不再感兴趣，开始热衷于名片照片和肖像。

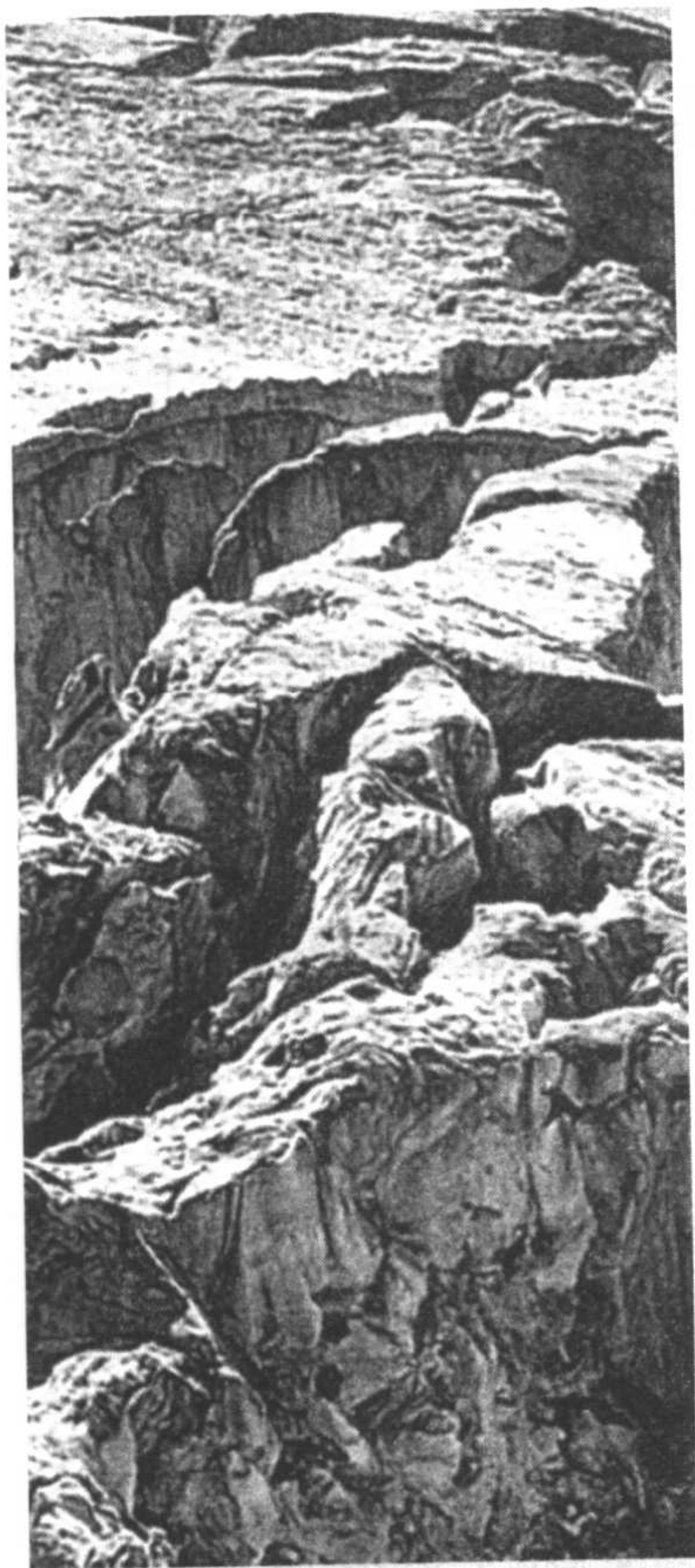
1869年，他们到中东旅游，拍摄了尼罗河河谷和苏伊士运河的开航。

这幅作品就是阿尔卑斯山系列照片中，最有影响的一张。

能想像这堆突兀的岩石，就是阿尔卑斯山的最高峰吗？仔细看去，还有一队登山者，黑色细小的身影更加映衬出了山岩的巨大。当年要拍这样的照片，可着实不易，比松兄弟1853年的尝试就以失败告终，直到七年以后，才终于完成了心愿，拍下了这张饱含艰险的照片。

从艺术上看，人的渺小恰恰衬托出了山的雄伟壮观，使人不由得惊叹造物主的伟力。而那棱角分明的岩石充满了凶险，蕴涵着复杂的情绪，仿佛山的身体受到自然的刻凿之后，露出了痛苦的表情，痛苦中却依然不肯屈服，依然挣扎着，要守住心中的信念。

人类又何尝不是这样？



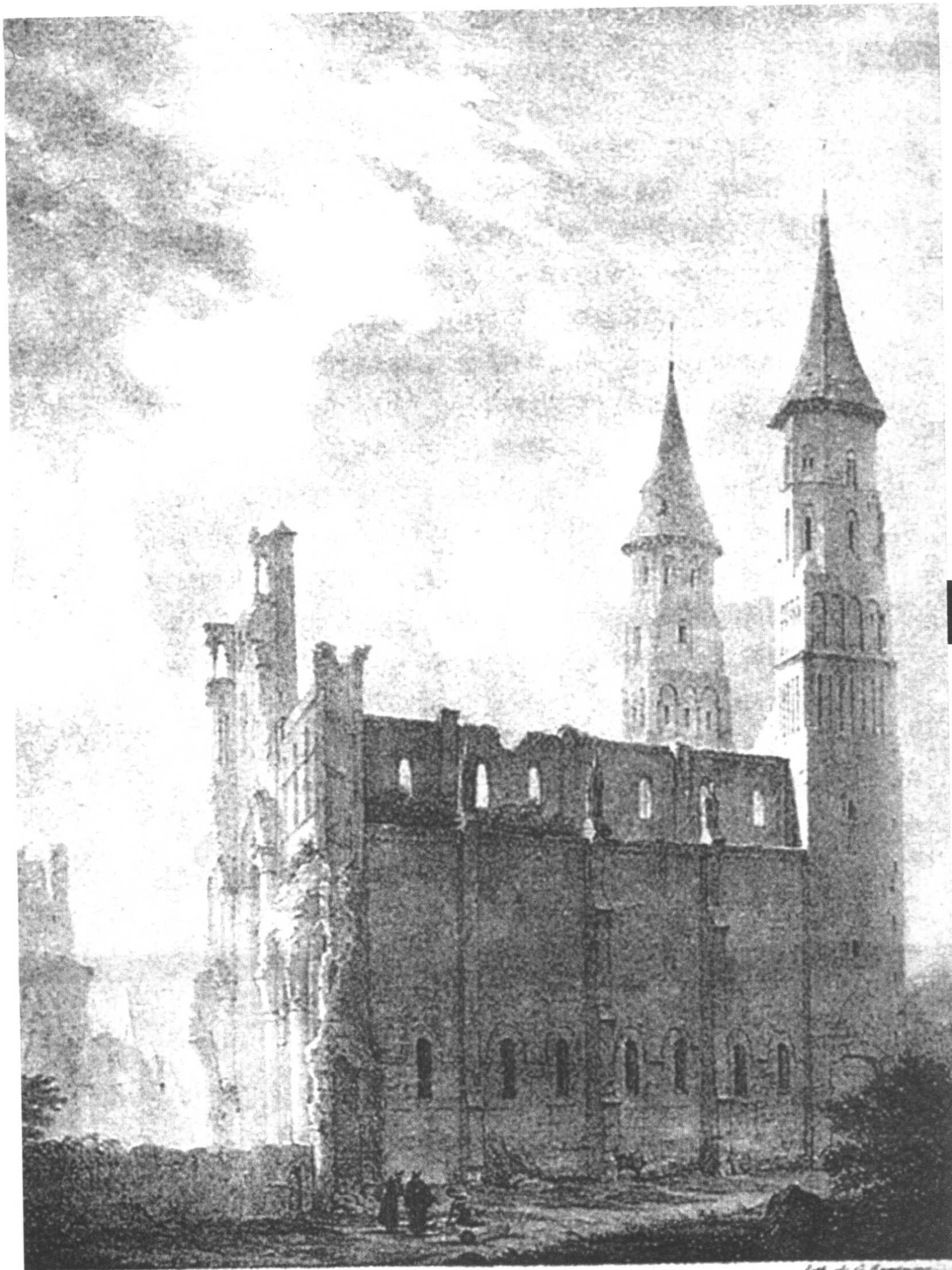
达盖尔是摄影发明人。他是第一位把广泛适用的摄影法进行完善的人。达盖尔法能在涂银的铜版上产生出一种独特的直接正像，这在1839年被誉为达盖尔式摄影法。

1824年，他便认真地开始寻求一种能使“暗箱”中投射的影像得以固定的方法。涅普斯请达盖尔帮助他研制日光胶版法。1829年12月，双方签署了一项为期10年的合股契约。在新的合股契约的刺激下，他开始了新的试验，将涂有银的铜版暴露在碘下，而使其感光。历时5年，他的研究毫无进展，直到1835年，他将一个已曝光的干版放在一个化学药品的柜中。之后，发现干版上出现影像。通过反复试验，达盖尔能将汞气从破裂的温度计中分离出来，这是使潜影显影的关键。

达盖尔试图使这种影像得到固定并能长期保留。1837年，他将干版放入温热的食盐溶液中清洗时，终于发现了定影的方法。同年，达盖尔将其第一次获得成功的干版赠给法国卢浮宫的管理人，现在被巴黎的法国摄影协会收藏。这是在他发明新的摄影方法之前的作品，是目前所能找到的最早的摄影作品之一。严格地说，它实际是在摄影术的帮助下，制作出来的石版画。然而，在最粗糙的技术下，我们却可以看出摄影发明人的万丈雄心。这幅作品的真正主题并不是城堡，而是天空，城堡如同指路的手指，塔尖正好指向天空。而天，则笼罩一切。他真正要表达的，是人类对于上苍的敬畏和崇拜，这也是他心目中所有艺术形式的共同目标。

中世纪古堡废墟

■ [法]路易-雅克·芒代·达盖尔(Louis-Jacques Mande Daguerre), 1787—1851。



Look at St. Stephen's

达盖尔也是“西洋镜”的发明者。

1838年，达盖尔将涅普斯的日光胶版法和他自己的摄影法，出价20万法郎进行抛售。毫不奇怪，当时对于这一价格，是无人问津的。因此，达盖尔便求助于法国政府。法国下院议员阿拉哥认为，达盖尔应该得到一笔巨额年金，政府应毫无限制地公布这一照相法。

1839年1月7日，阿拉哥把达盖尔的发现报告了科学院。随后，塔尔博特向阿拉哥提交了一份他自己的“负片-正片”法的报告。1月25日，塔尔博特的成果报告给了英国皇家学院和皇家协会，2月份公布于世。

同年3月8日，一场大火将达盖尔的“西洋镜”化为灰烬。应阿拉哥的强烈要求，法国政府准备了一项接受达盖尔式摄影法的议案，上面写道，对于有关西洋镜、达盖尔式摄影法所提供的信息和未来的任何发展，应该授予达盖尔6000法郎的年金，并同时发给伊西多尔·涅普斯4000法郎。

1839年8月19日，在一次会议上，阿拉哥把达盖尔式摄影法的详情叙述了一遍。此后，达盖尔式摄影法立刻在法国引起了轰动。

达盖尔被授予许多奖品，从此一举成名。

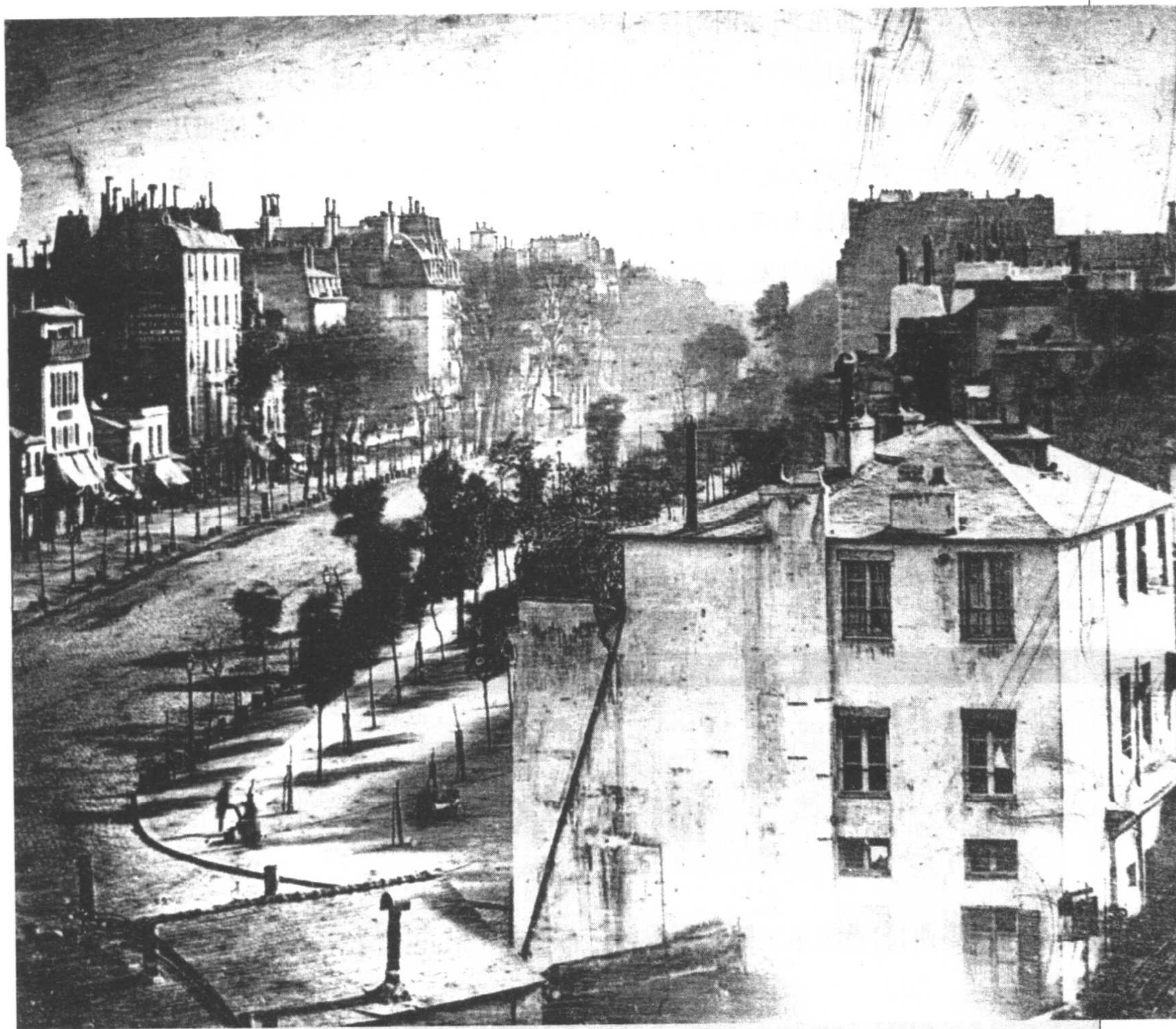
1840年，达盖尔退休后，就似乎极少关心摄影的发展了。

巴黎寺院街

■ [法]路易-雅克·芒代·达盖尔(Louis-Jacques Mande Daguerre), 1787—1851。

这幅作品，是摄影术刚发明的時候，用銀版法拍攝的。它表現的與其說是街道，不如說是城市，對住宅的拍攝，要比街道清晰得多。這樣一來，就把人們居住的家和行走的路都表現了出來，一動一靜，涵蓋了城市的全部內涵。

這裡的家，是破舊的，飽經歲月滄桑，而石頭鋪就的街道，則顯得堅固、持久。這座城市，就是濃縮的歲月，就是凝固的歷史。



“布拉弗组成的风景是如此震撼人，在他所呈现的影像中，是如此真实地表达出墨西哥千年的艺术，而没有改变其中的任何裂痕，或省略任何一个讽刺。他的摄影显示了影像纯净的一面，又唤起我们生活的仪式和时尚里一切洁化的元素。”

他并不用政治素材来创作，而以墨西哥的土地、风景、民情风俗为题材，用人们的生活、脸孔来陈述墨西哥的历史、传统、文化。

布拉弗在20岁时对摄影产生了兴趣，两年后买了第一架相机。他完全是自修成功，一切知识和技术，都是从杂志里学的。

在最初10年的摄影中，他一直在追求影像的简化，因此使照片有了一种欲言又止的魅力。他尤其擅长把话留下一大半不说，在影像里保留出极大部分的空白，让现实世界不再那么约定俗成，充分显露出新的企图来。简单地说，他用现实世界表现了另一个时空。

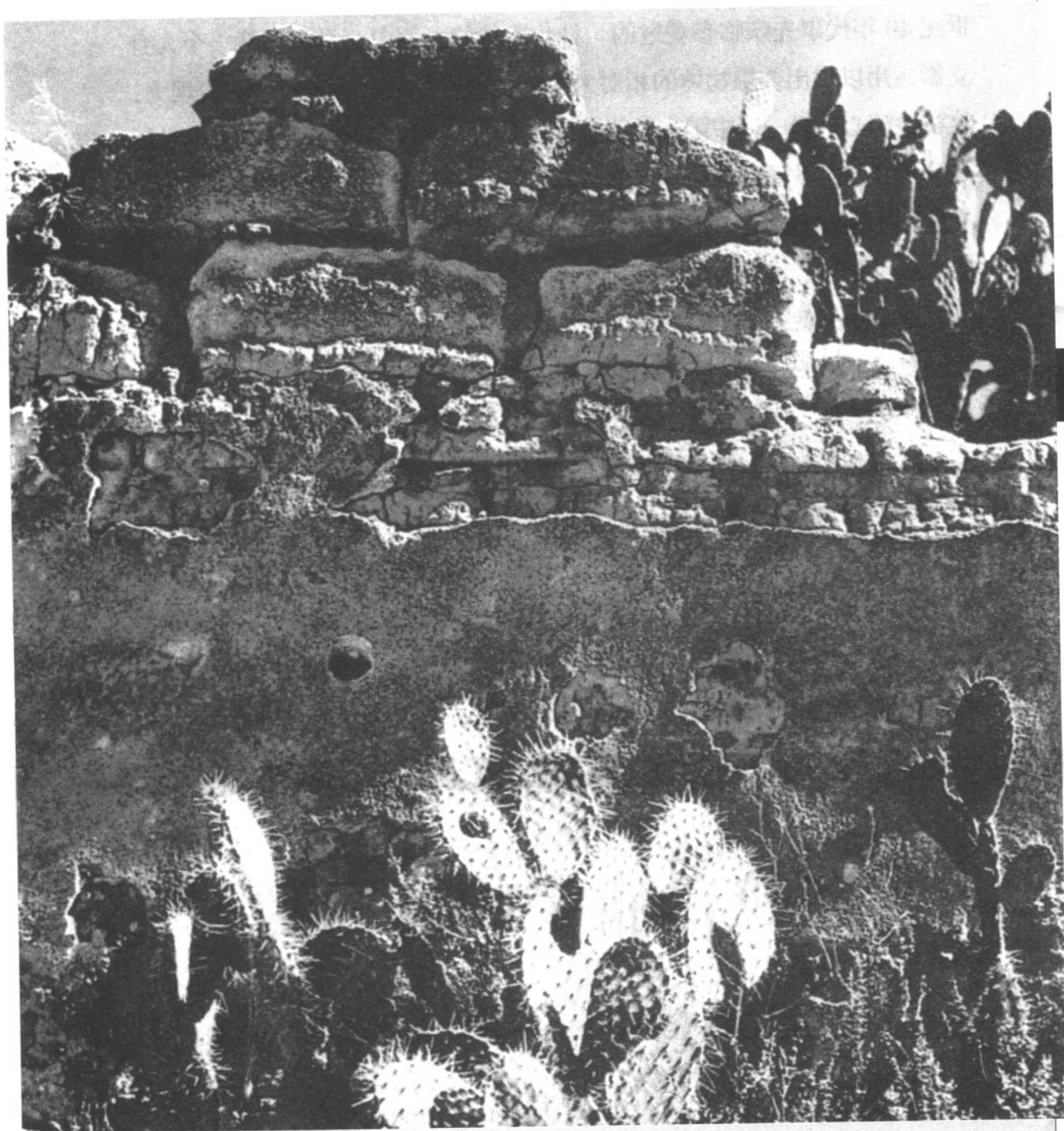
他特别喜欢用正午垂直照射下来的阳光，这种刻意的采光方式，原是最不好处理的，布拉弗却能让人物和面积小得可怜的阴影“形影不离”，好像所有的人都要找一个角落躲避，却永远都无法如愿。在这种光线下，连自己的影子都无法成为完整的人形，人永远踩在自己的影子上面走路，或压在自己的影子上睡觉、死去，就像每个人都永远无法摆脱宿命一样。

仙人掌

■ [墨西哥]曼纽尔·阿尔瓦雷斯·布拉弗 (Manuril Alvarez Bravo), 1902—

在这幅作品中，仙人掌的宿命就是被自己刺伤，阳光下的它们
显得焦渴而疯狂。

我们哪个人又不是这样？

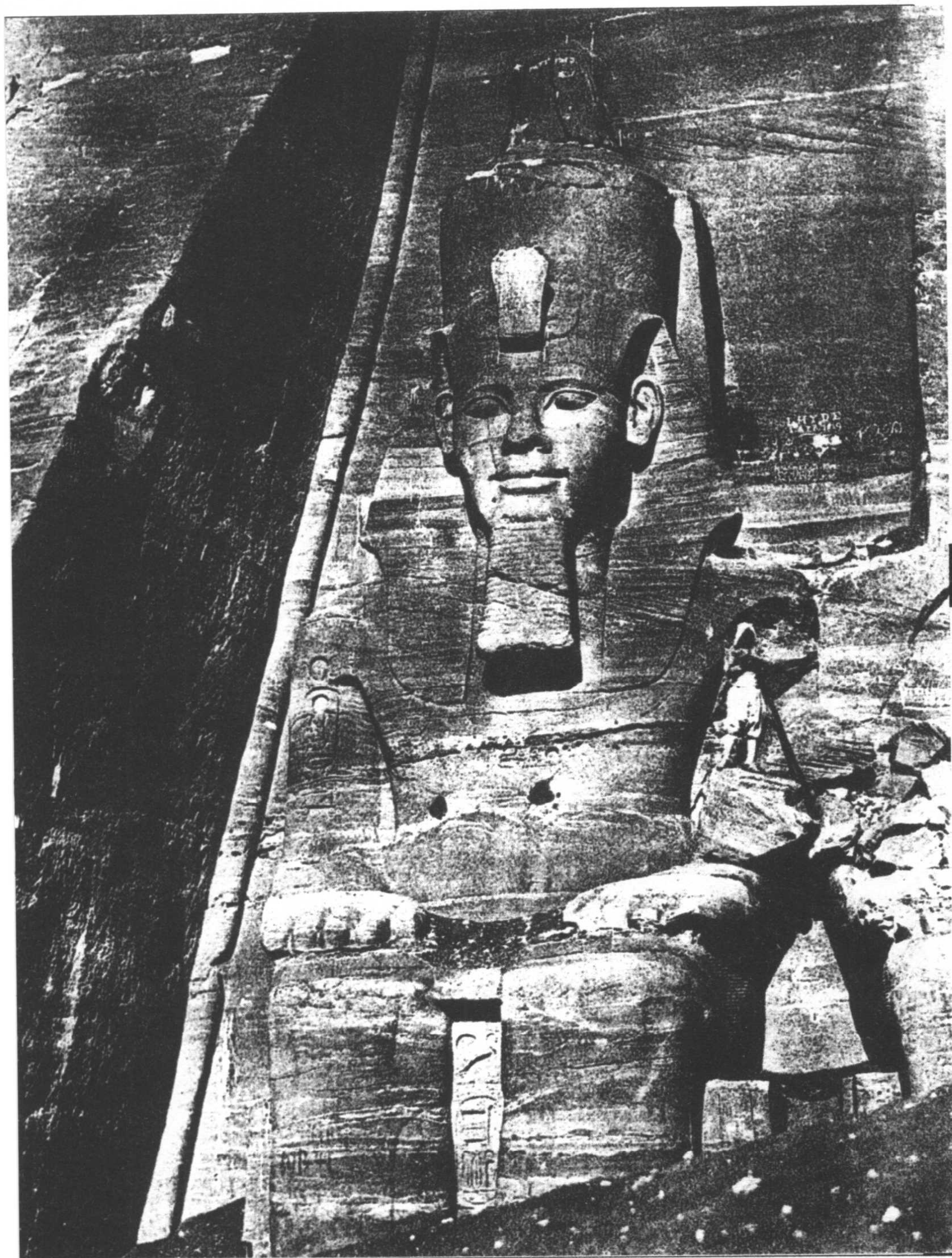


杜坎惟一著称的摄影作品，是一套220张的蜡纸底片，这是他1849—1851年在希腊和中亚细亚、小亚细亚旅行时拍摄的。为准备那次旅行，杜坎于1849年向勒格雷学习卡罗式摄影法的基本知识。他接受了法国教育部的委托任务，在报告中详细叙述了古代碑刻、遗迹，其中多数是他在19世纪40年代事先亲临参观过的。杜坎照片的画面中，常常包括一个人身立影，用以看出被摄物体的相对大小。他的作品具有丰富直观的表现力，这和他精心选择一天中阳光最能揭示被摄物姿态和装饰性雕塑美质的时刻是分不开的。尽管这些照片均采取原始的技术手段，仍堪称是精湛传神的影像。他返回法国后，便放弃了摄影，专心致志于文学创作，还创办了《巴黎论坛》报。

这幅作品就是他的代表作。精心选择了时间、光线和角度之后，石像仿佛变成了活的，实在是很奇妙的事。首先就是阳光，打在粗粝的岩石上，不仅纤毫毕露、纹理清晰，还仿佛有一些东西从岩石中浮现出来，如同生命力来到了人体，为皮肤带来了红润一样。而这个角度的阳光，还让石像的表情显得宁静而慈祥，我们终于可以看出，从石头中浮现出来的力量，是一种善良。而那个人影的作用，绝不仅仅是大小的对比，他故意把脸遮住，帽子下面就成了一个黑洞，而抱手站立的姿态，也像现代人一样充满了攻击性。这两者的对比，就是现代与古代的对比，文明与“野蛮”的对比，躁动与安静的对比，伟大与渺小的对比，永恒与刹那的对比。

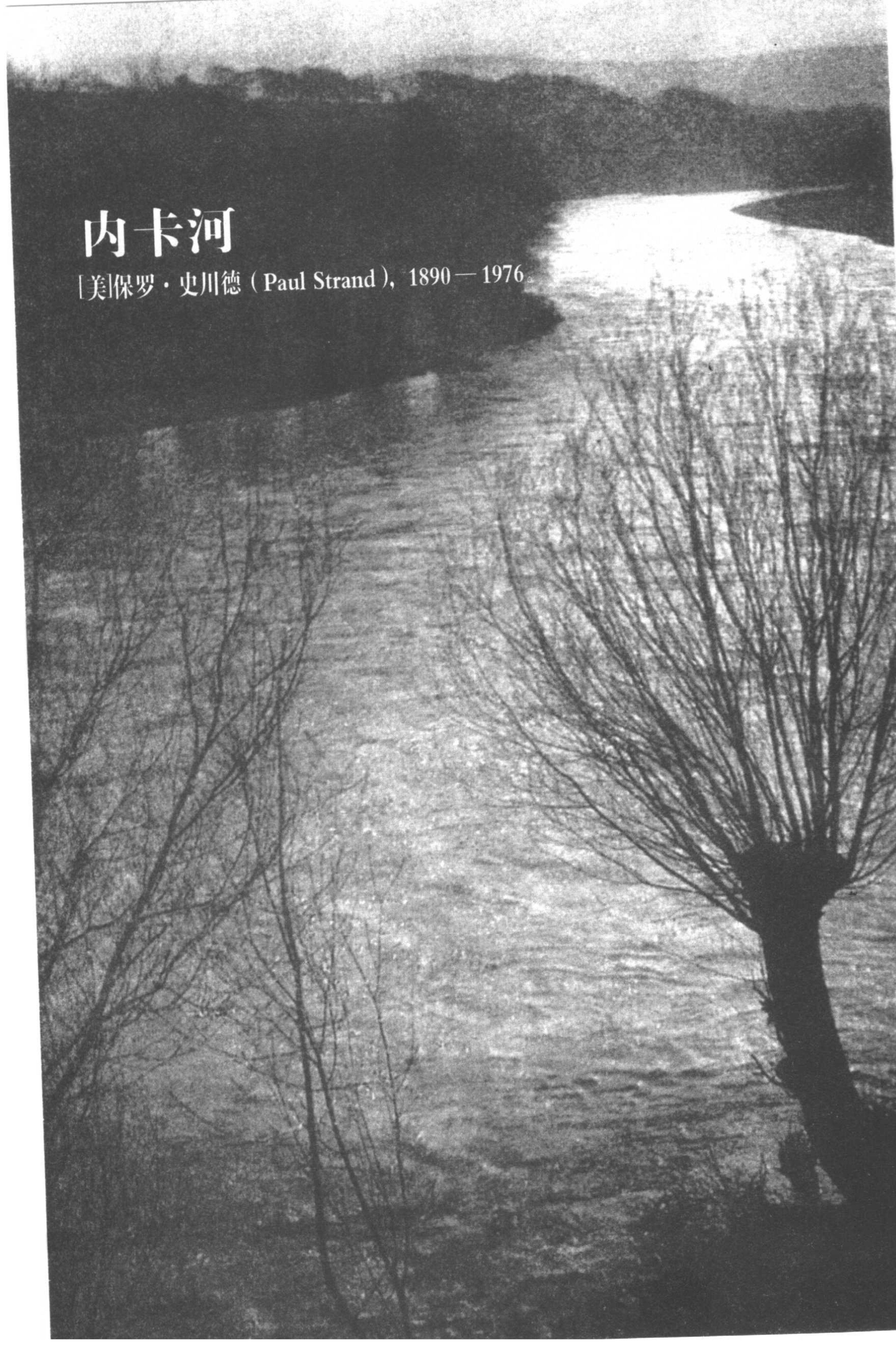
阿拉伯庙宇的巨人像

■ [法]马克西姆·杜坎 (Maxime Du Camp), 1822—1894。



内卡河

[美]保罗·史川德 (Paul Strand), 1890 — 1976。



“英雄”这个封号世俗意味浓厚，除了歌功颂德之外，还带有怀念恩泽之意，很少被用来比拟艺术造诣。而美国摄影家保罗·史川德，就是极少数被称为“影像英雄”的人物之一。

被尊为“现代摄影之父”的斯蒂格利茨在史川德27岁时的首次个人展览中，就给予了这么奢侈的夸奖：“一个真正由内在做出什么的人，他在失落的东西上加了点什么进去，他预言了摄影的继起之路。”

史川德没有创立过什么门派，也没有一群门徒跟在后面帮腔，更不曾掀起风起云涌的潮流，然而，他的影响却深远得难以估量。

史川德影响的不是一般的影像工作者，他影响的是同一年代及晚一辈的影像大师们。他影响了最有洞察力的眼睛，影响了最有生命力的创作心灵，影响了最具纯熟度的表现功力。他是通过被他影响的摄影家们，而给影像表达划出了一个全新的领域。

这幅作品是他21岁时的习作，却已经显示出了非凡的功力。

选择这个角度拍摄，画面就有三分之二被河面占据了，阔大宽广如同一片汪洋。他就是要将河拍出海的感觉，不这样不足以表达内心的汹涌。而河面的波浪，闪动着细碎的鳞光，这就让波纹变得不再清晰，反而增加了浑厚的气势。那时他就知道，如果把景色拍得跟日常看到的一样，人们就会像日常生活中一样，轻易忽略了其中的好处。

更有创意的是，画面表现河流，却故意用两棵树挡在了前面。这造成的直接效果就是隐约！我们绕不过树，才蓦然发觉，即使被遮挡、被掩盖，河水的气势却依然触目惊心。

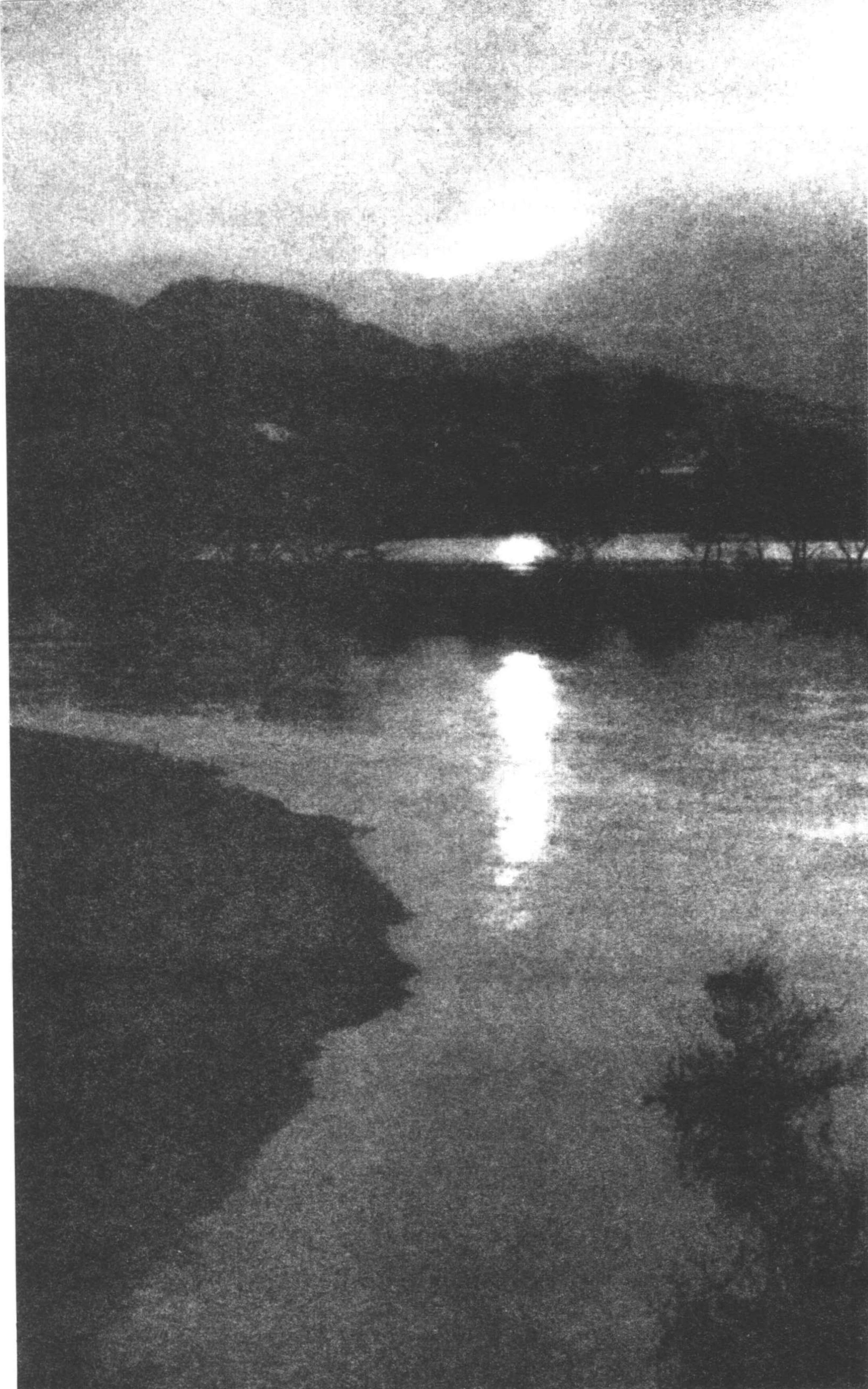
史川德的影像生涯极长，20岁不到就加入纽约的相机俱乐部，二三年之后就开始旅行欧洲摄影，并成为商业摄影家。23岁的作品就受到斯蒂格利茨的特别垂青，不断给予鼓励与好评，26岁就被斯蒂格利茨在他创办的划时代摄影杂志《照相机工作》中大力推崇，并于最后一集用整本专辑的形式给了史川德一个不朽的历史性定位。次年，斯蒂格利茨还为他在20世纪初期艺坛上举足轻重的“二九一”画廊办了盛大个展。

这年，史川德制作了一批清晰聚焦的作品，包括厨房的碗和城市摩天大楼等多少有些抽象的静物摄影，斯蒂格利茨很快承认了这种创作表达的突破。他写道：“史川德是我多年来一直在观察的一个年轻人。无疑，他是自阿尔文·兰登·科伯恩以来，美国惟一的重要摄影家……他真正地给摄影添加了某种原有的景色。”

这幅作品给摄影添加的东西，叫做“灵魂”。我们生活在物质世界，看到的一切都是物质，都没有灵魂。久而久之，连我们自己也变成了纯粹的物质，可以像商品一样被买卖，器官可以被别人使用，良知可以被别人扼杀，连我们的生命，都已经变成了金钱的奴隶。而在这幅作品中，湖光山色一下子都有了灵魂，在用它们的灵魂为我们招魂。你看那宁静，那意境，那四下蔓延的氛围，并不在外面，就在你的身体里呀。你活在了其中，你融入了其中，你既是大自然的娇子，在其中玩耍嬉戏，同时又是整片山水，你就是所有这一切！看着看着，你就变成了地老天荒，你就变成了宇宙。

康涅狄格州的双子湖

■ [美]保罗·史川德 (Paul Strand), 1890—1976。



史川德是摄影现代派的主要力量之一,他是一位无瑕疵的印片者,其作品以浓艳的和激发美感的细部见长。他的摄影作品善于考虑彼此间的相互关系,对被描述的对象极其尊重,同时还有一种天生的古典风格。

17岁的史川德在创作心灵的萌芽期,就种下了报道摄影的入世精神与纯摄影的出世哲学。这两种反其道而行的创作手法,在他身上有了最巧妙的结合,而开创出全新的影像语言。二十出头,他的风景作品就挖掘出了大自然的精髓。

他的题材繁杂,每一本都是包含着肖像、风景、静物、花草、石头大特写的总集合,好像外在世界的每一种景象都会刺激他。对这种现象,评论家布兰·柯依说得极好:

“不管史川德在哪里工作,他总是在空间寻找难题来试炼自己并完成作品。在同时期的摄影家中,没有一个人像他一样,是如此长期地被影像所困扰。”

史川德的精神也在于他表现了这股困扰的气氛;它的照片好像随时在挑动观看者的心灵,让你对周围世界做重新的接纳。

这幅作品所选择的瀑布,就是这种困扰最直接的体现。

尼亚加拉大瀑布

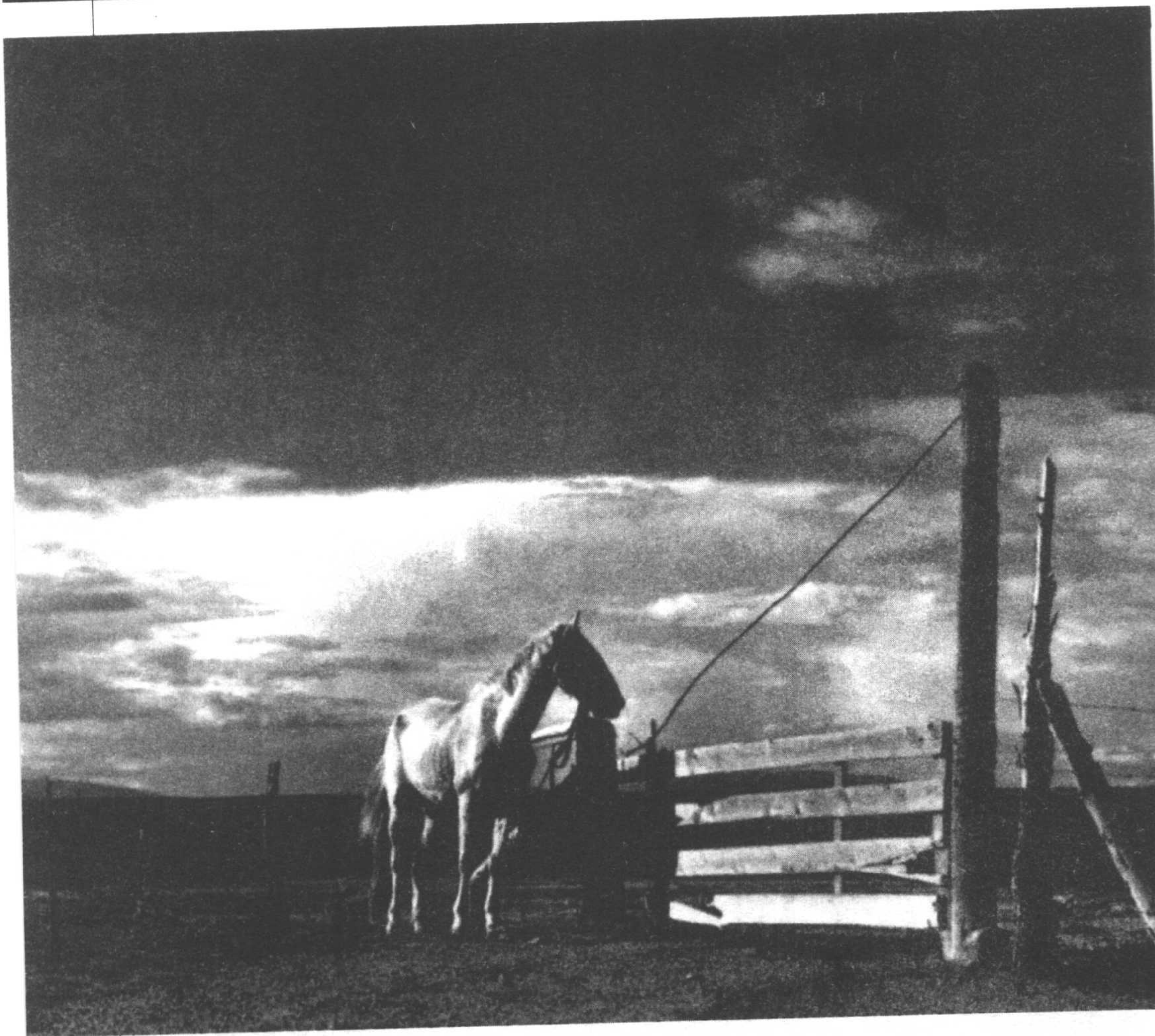
■ [美]保罗·史川德(Paul Strand), 1890—1976。

困扰来自于人和世界的关系，因为世界总是要干涉个人，不允许你做你真实的自己，只让你扮演它所需要的角色。这种压力与生俱来，而且与生命伴随始终。

而这幅作品，则试图表达：真正的压力和困扰来自于远处，有很深的原因，你能够感受到、遇到的，充其量不过是瀑布的余波。不管你怎样调整，河水还是会一波又一波地冲过来，你的生活永远是一波未平，一波又起。

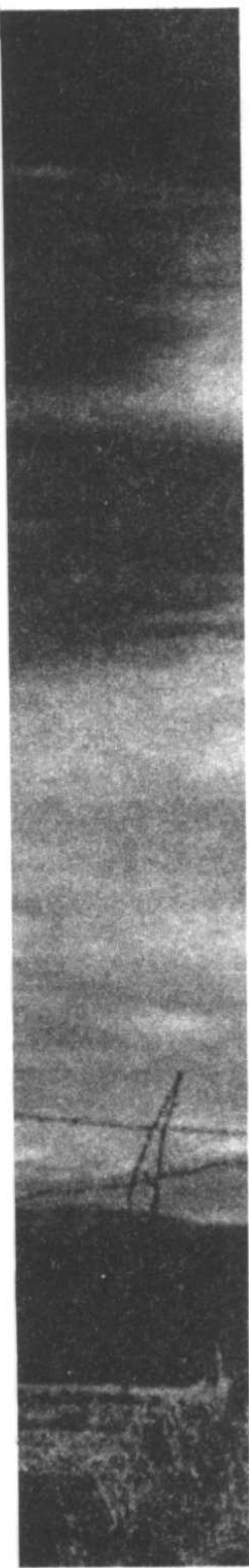
与其为眼前的一切困扰，不如欣赏这痛苦的人生。





白马

■ [美]保罗·史川德 (Paul Strand), 1890—1976。



史川德的影像有两个最强的特征——土地与脸孔。不管他拍的是露水、草地、石头纹理或羊齿植物的局部，我们都会觉得它们不只是个体，而是大自然的一部分，代表着孕育它们成长的土地。

而不管史川德拍的是摩洛哥土著或罗马尼亚农夫，我们都会觉得，看到的是一个个尊贵的平民英雄。他们平凡脸孔上写着不平凡的智、仁、勇，表现出真、善、美的高贵情操——因为他们与自己的土地合而为一。

他的风景、静物照或花卉、石头的特写，都是这种细察的努力。他从不把自己的意念强行加入事物的原本面貌中，只求用锐利的镜头和适当的构图，把外在世界的景物逼出大地，显出内在的本质来。

“史川德镜头前的人们，好像是在为后代的子孙们摆姿势，那些天真有礼的守望者，展现出了自己最好的一面；其他那些上了年纪，或是得应付日常生活考验的人们，则漫不经心，他们活在社会中，并且苦撑着现实生活。他的乡村人物来自悠久的田野文化，比他所悲痛的机械世界优越。”

这幅作品中的白马，就已经完全融入了土地和蓝天之中，以至我们已经分辨不清它的模样。

这里的天被阴影覆盖，就连白云也变成了灰色；地则失去了它本来的质感，我们看到的，只是地面砂石投下的倒影。而主人公，那匹白马，它侧身站着，没有向我们呈现出一匹马的完整形状，而头部则摆向一边，变成了一个漆黑的剪影。它丝毫也不想取悦我们，显得分外纤细的腿，在支撑着那瘦骨嶙峋的身躯，其中是凝聚了痛苦的，却又显得那么高傲。

那个与天地融为一体的生命，要比我们优越。

爱默森率先把摄影归为艺术，明确提出“发现照相机自身的规律，是摄影家的任务”，他是摄影史上的一座里程碑。

1889年，他出版了《自然主义摄影》论文集，向绘画派摄影正式宣战。他认为，摄影的本质是尊重自然，应当表现真正的自然题材，过多的安排与设计是一种亵渎。

因为人的视觉只能看到中间，边缘较为模糊，所以他劝告同行，焦点不要对得很准，可以适当虚化，以求达到人类视觉再现的效果，前提是不要歪曲对象。

伦敦摄影协会的部分会员深受爱默森观点影响，但是拍摄时，却极端地虚化焦点。他们无视爱默森的劝告，偏爱软焦点，大量使用柔焦镜，最终激怒了爱默森。他认为，这种软焦点描写，无疑将再次把摄影引上趣味性游戏的邪路。

1899年，爱默森修订了《自然主义摄影》。最后一节“摄影——一种形象化的艺术”，变成了“摄影——不是艺术”。

他又出版了一本画有黑框的小册子——《自然主义



采睡莲

■ [英]彼得·亨利·爱默森 (Peter Henry Emerson), 1856—1936。



摄影的灭亡》，随后便告引退，过着孤独的作家生活。

这幅作品就完美地体现出了他所宣扬的自然主义风格。

真正的美，总是来自于真实的自然和真切的人生。摄影家的责任，便是用相机捕捉和赞美身边的美，用这种方式把自己融入天地之间，既能得到自身生命的平衡，又能给观者带来和谐和愉悦。

面对这样的作品，我们只能由衷地赞美，同时隐约感受到生命和谐的本质，而自己的人生，仿佛也可以变得更加美好。



树影

■ [瑞士]雷尼·布里 (Rene Burri), 1933 —



布里的作品充分显露不曾被岁月销蚀的青春活力。他刻意避免定型的影像语法，使他的照片处处充满新奇的观点。

“布列松对所有的照片都以十分严苛的态度去批评，尤其是对我们的作品。有时候，当他对我的照片特别严格时，我简直快疯掉了。可是我会出去工作以便把愤怒消掉。后来我了解到，这些批评和训练对我是多么的重要。然而，我的本能告诉我，除了跟随这个教条外，还有别的方法拍照。”

从走出布列松影子的那一步开始，布里就很不尊重法则，很抗拒教条，甚至排斥起自己以往的观点。对他来说，摄影的手法是没有什么需要坚持的。

对摄影对象的尊重，是他透过照相机和世界打交道的一则铁律。

他对第三世界的政治、经济和人民的困苦生活，始终本着时代见证者的悲悯心怀，让全世界的人也看到他镜头所看到的赤裸一面。

他把所有生活在不同政权、不同国度下的人都一视同仁，从没有把别人当成是自己艺术表现的元素，从不曾为了符合自己的理念而去扭曲对象。

在布里的影像创作中，地球上每一角落的人都是他要尊重的，他们没有国家之别，都是世界子民。

这幅作品中，甚至把树也当作了人来尊重。他把立体的大树变成了平面上的阴影，然而，树的力量却仿佛更强。

我们对各种各样的树木早已习以为常，不会尊重它们了。而这里的影子，第一个含义就是说，树的影子比人的影子壮观，所以，树比人伟大；其次，树为什么伟大——在粗大的身体里面，生命力始终澎湃着，川流不息。

人怎么就不能这样？

德马奇是巴黎画意摄影运动的核心人物。

他认为，一张未经手工技法操作的、直接反映大自然的照片，本质上就不是艺术，它并不比艺术家的平庸之作好多少。而一位真正的艺术家，恰好能运用这一题材来显示其才能。

他是一位富有的银行家的儿子，年轻时，自己也成了银行家，嗜好绘画和音乐。1880年，真正开始对摄影产生了兴趣。

1906年，德马奇在巴黎发表了一篇题为《摄影艺术表现法》的专题论文，成为法国画意摄影家最杰出的代言人。他利用对色彩和质感的控制，使照片产生出一种酷似绘画的效果，使背景细部淡化，意境悠远，乡土气息浓厚。

1914年，第一次世界大战爆发后，他彻底抛弃了摄影，开始了素描绘画的生涯。

这幅作品就是他的代表作，呈现出一片优美恬静的法国田园风光。平坦的农田为作品增加了柔和感，尤其在经过虚化处理之后，仿佛浓厚的乡土气息也从土地上蒸腾了出来，弥漫了整个画面。后面茂盛的树木和朴实的农舍相依偎，为乡土情调做了最好



在田间

■ [法]罗伯特·德马奇 (Robert Demachy), 1859—1937。



的注解，那就是人与自然的和谐相处，简朴、本分、安宁，仿佛人也变成了自然的一分子。画面中的人也经过了虚化处理，轮廓都模糊了，真的好像是融入了大地之中，融入了自然的怀抱。

作为对比的，是远处隐约的城市景象，那个世界显得那么遥远。和眼前的农家景色相比，城市的一切繁华与喧闹，都像是远处的烟雾一样，不久就会随风散去。它们一旦违背了自然，就只能被自然淘汰。

罗杰·芬顿作为第一位战地摄影家，他的声誉是建立在下述事实基础上的：1855年，他对克里米亚战争首先进行了广泛的报道。此前的数十年间，关于战争题材，没有一个人承担过如此持久的探索。

芬顿生于富有的议员家庭，获得过文科硕士学位。他在1844年回到英国学习法律并成为律师，同时继续绘画，并开始关注摄影。1847年，他参与组建了摄影俱乐部，也就是后来的摄影学会，成了当时倡导摄影的重要人物。

1852年，芬顿前往俄国拍摄纪实照片，他的使命得到了皇家的赞助和军事大臣森城公爵的支持。这种官方的支持也许损害了他的报道，因为在塞瓦斯托波尔围困结束之前，他拍摄的近360幅照片中，没有一幅涉及到发往英国的有关灾难报道，包括劫掠、丧命、苦难以及几乎完全缺少医疗护理。

1862年，他突然宣布退出摄影，拍卖了所有的设备，并作为律师了却余生，再没有拍过一张照片。

他虽然拥有了财富、名望和学识，但是内心却并不快乐，这幅作品就是证明。

阴森寂静的山谷中，仿佛弥漫着死亡的气息。这里是克里



死荫的幽谷

■ [英]罗杰·芬顿 (Roger Fenton), 1819—1869。



米亚荒原的一条小道，不久前还曾经作为战场。路上满是交战过后留下的炮弹，每一发炮弹都象征着死亡。这条路就如同《圣经》中提到的“死荫的幽谷”，作品的名称就是由此而来。

而真正值得注意的，是他取景的角度，既让炮弹得到了强调，又让荒原显出粗粝的质感，这一切都象征着不安的灵魂与没有归宿的心。

他真正渴望的，是能走过死荫幽谷，而毫不惧怕的勇气。

伯恩是英国维多利亚摄影家，以拍摄喜马拉雅山的壮观景色而著称。其中一些照片，是在海拔 18000 英尺（5486 米）的高度，用巨大的胶棉干版拍摄的。

这位英国的风景摄影家于 1863 年到达印度的西姆拉，并迅速地与最古老的英—印摄影公司的经理建立了合股关系。伯恩—谢泼德公司很快成了印度风光和古迹景色照片的重要提供者，面向来访者和遥远的不列颠岛上渴望旅游的人们。

伯恩是位不倦的旅行家，他是第一位拍摄了大量喜马拉雅山照片的摄影家。他的著名照片中，有一半以上是他在三赴喜马拉雅山探险时拍摄的。其他的艰苦跋涉，大多是在印度、缅甸和锡兰（今斯里兰卡）进行的，从那些地方，他把冒险趣闻寄给了《英国摄影杂志》。

1872 年，伯恩回到了英国，以后只把摄影作为消遣了。

这幅作品的背景，就是巨大的喜马拉雅山。那雪域的高原，在照片中被一层迷雾覆盖，更加突显了它的神秘、神圣与神奇。有它矗立在那里，我们看到的风景就有了不同的意味，简直像是山神嬉戏游玩的后花园，让人不得不惊叹造物主的伟力——翻过那么巨大的山脉之后，映入眼帘的，竟是如此美丽的景色，如同仙境。

克什米尔的杰赫勒姆河

■ [英]塞缪尔·伯恩 (Samuel Bourne), 1834—1912。

真的像仙境一样，河面滑如凝脂，树影、山影和船影交错倒映在水中，所有这一切都融成了一片盎然的生机。

这是冰雪滋润的生命，也是摄影家如山一般伟岸、如雪一般清澄的心灵。



萨尔加多被认为是目前世界上最伟大的摄影师之一。

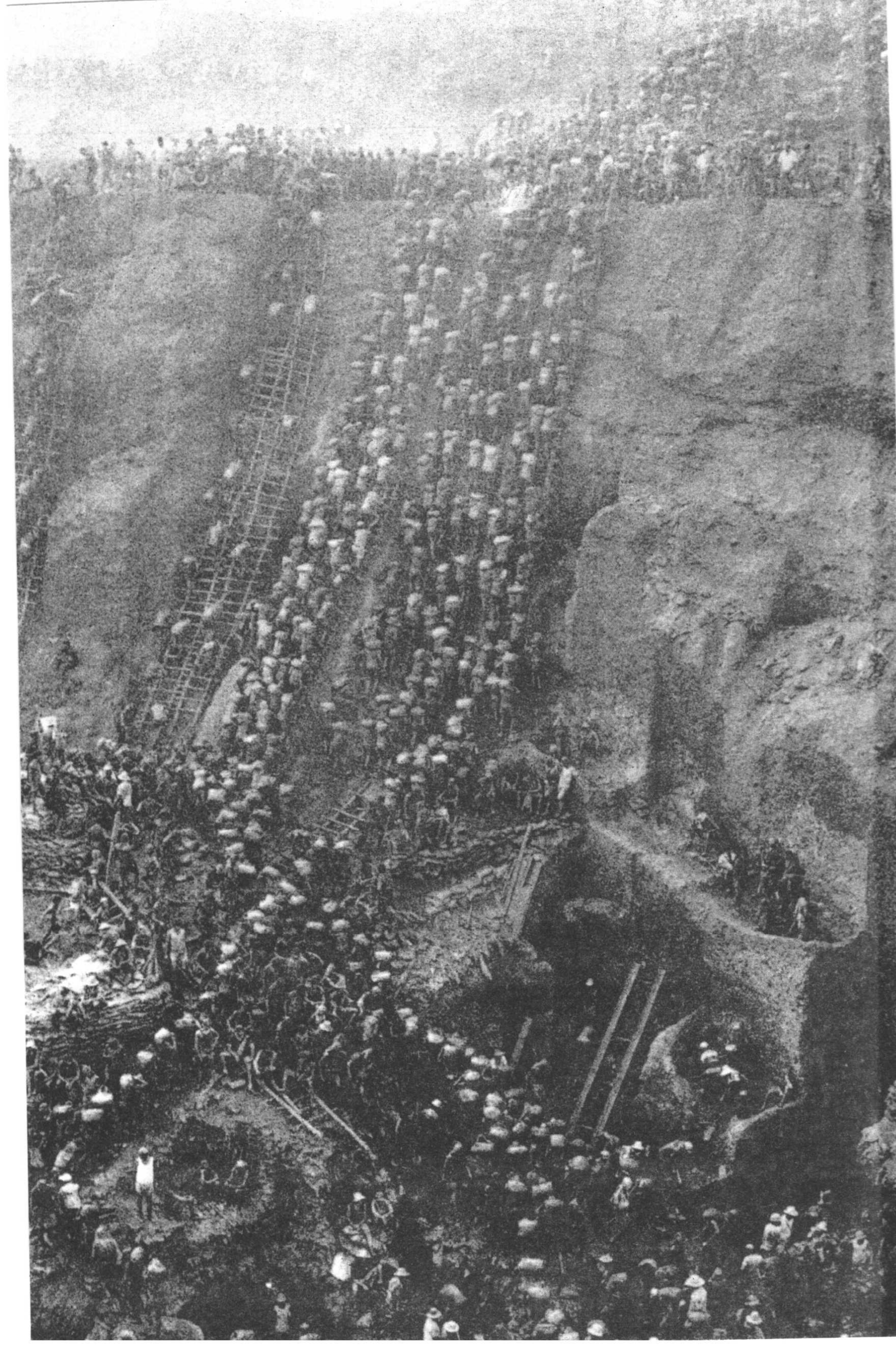
萨尔加多是一位有思想、有自己信念的摄影家。他说：“用信念去摄影，是我生活的准则。”1982年，萨尔加多以其照片中浓郁的人道主义精神获得美国的尤金·史密斯奖。1985年和1992年，他又以《埃塞俄比亚的饥荒》和《科威科的恐怖》两组摄影报道，连续两次在世界新闻摄影大赛中，获奥斯卡·巴尔纳克奖。

萨尔加多摄影采访最突出的一个特点，就是不论面对什么样的题材，他都坚持从人道精神出发来进行拍摄。1986年，当他在巴西帕拉达高原露天金矿采访时，他看到了世界上最艰苦、最危险的劳动场面：五万名淘金者挤在一个巨大的土坑之中，他们背负着沉甸甸的矿土，靠摇摇晃晃的木梯爬上爬下，随时都有摔死的危险。萨尔加多说：“被摄者虽然衣衫褴褛，甚至赤身裸体，但他们仍然具有人的尊严。我感到在我们这个世界上，存在着太多的不公平。良心驱使我把他们拍摄下来，借以引起人们的关注。”

这幅作品就是其中之一。这个巨大的露天金矿是在20世纪80年代初发现的，吸引了五万多人前往淘金。而由于土质松软，这里无法使用任何机械，一切都只能靠原始的手工挖掘，然后再顺着长长的木梯，把泥土扛到山顶。这里展示的，就是人们劳作时的场景，一种巨大的人文景观。我们从中感觉不到“人定胜天”的壮观，看到的只有欲望和贪婪。他们在挖掘未来的美好生活，在寻找绝望中的希望。

帕拉达山区露天金矿

■ [巴西]塞巴斯提奥·萨尔加多 (Sebastião Salgado), 1944—





修道士在清晨祈祷

■ [美]戈登·帕克斯 (Gordon Parks), 1912—



2002年11月30日，90名黑人摄影师、图片编辑和图片代理人等放弃了感恩节的周末，冒着寒风从美国各地赶到纽约，参加一个90岁老人的生日聚会。正是在这位老人的帮助下，他们中的很多人第一次拿起相机，开始了摄影生涯。这位在美国黑人摄影师群体中享有“教父”般威望的老人，就是戈登·帕克斯；而这次聚会，也被称为“哈莱姆的节日”。

帕克斯的生活经历颇富传奇色彩。他不仅仅是美国最著名的黑人摄影家，同时还是一位诗人、小说家、作曲家和电影制作人。但帕克斯并不是一出生就享有比别的黑人更优越的条件。

1912年，帕克斯生于美国堪萨斯，从小就尝尽了贫穷与歧视的滋味。15岁时，妈妈去世，帕克斯不得不自谋生计。

25岁时，帕克斯在火车上做服务生，同时练习作曲，受到了大量纪实摄影作品的影响。“他们在拍摄穷人的故事，而我对穷人又是这么熟悉。”帕克斯开始认真考虑，或许可以将摄影作为终生职业。他争取到了一套时装照片的活儿，从此踏上摄影旅程。

1948年，帕克斯成为《生活》杂志的第一个黑人摄影师。“我的生活一下被扯向了两极：一边是哈莱姆区的黑帮火并，一边是巴黎和纽约的时尚生活。”在这一阶段，帕克斯拍出了具有个人独特风格的报道摄影：他取得了哈莱姆一个黑帮头领的信任，多侧面拍摄了帮派成员的真实生活，成为反映纽约黑人帮派生活的代表性作品。

这幅作品最妙的地方，就在于背景阴暗，把修道士表现得像是黑社会团伙，极为幽默。

1860年，美国南北战争爆发。当时，美国面临着严重的国内危机，它危及了国家的命运和民主制度的存在。在这样激烈的社会动荡中，摄影家们感受到了命运的呼唤，纪实摄影由此应运而生。

奥沙利文就是在南北战争中从事纪实摄影的摄影家之一。他参加了北纬40度地区地质探险队，钻入内华达州附近的一个矿山坑道，冒着随时可能发生爆炸的身死危险进行拍照。特别是，他于1873年和1874年，两次参加了由J·M·霍莱中尉指挥的西经100度以西的探险队，记录下未曾开发的资源和未知的边境见闻，以及行程的艰辛，价值更加巨大。还有一件值得一提的事，他第一个详尽地描绘了亚利桑那州的旧印第安遗址，现在已成为美国的游览胜地之一。

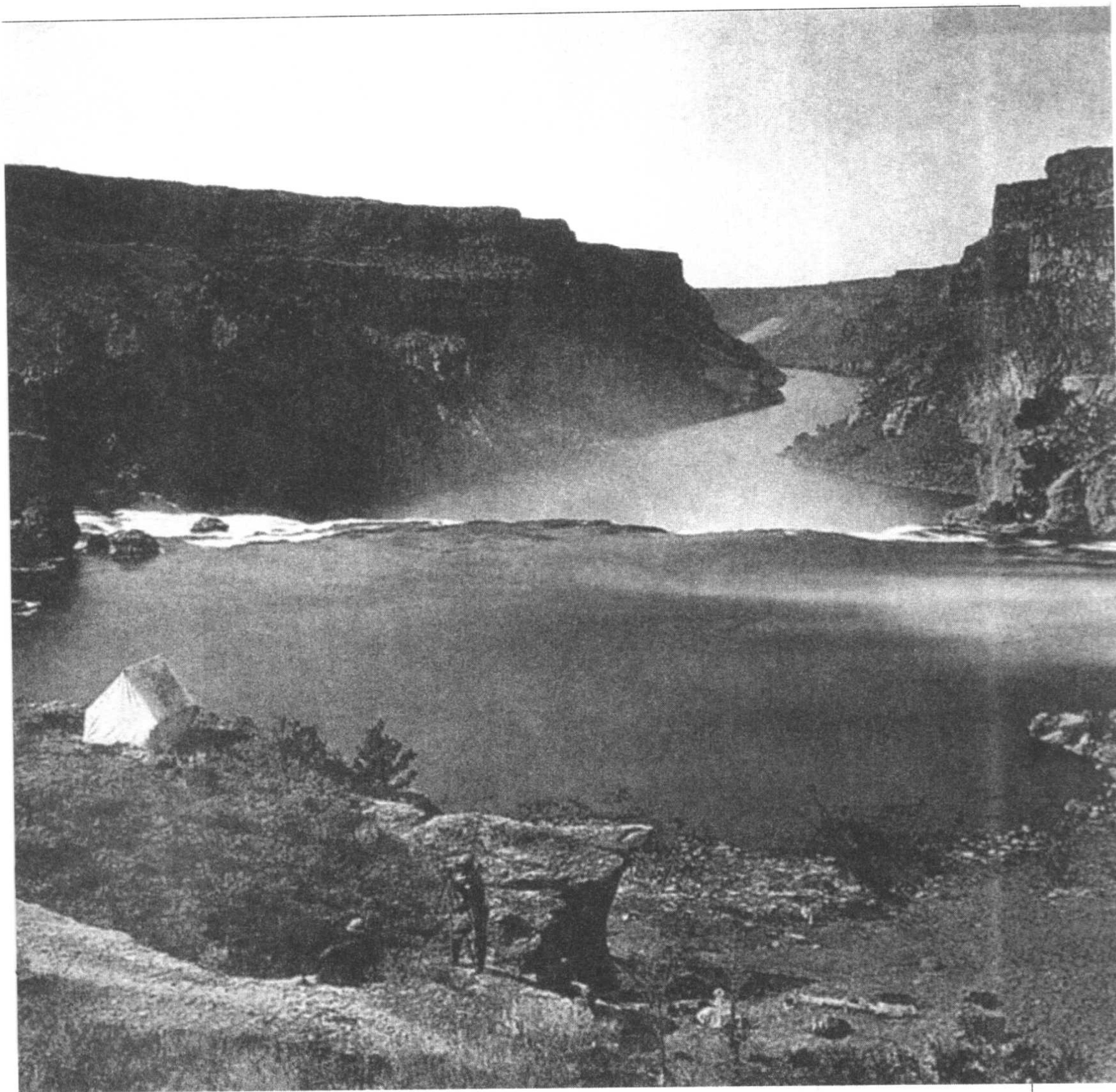
这幅作品表现的，就是一名纪实摄影家眼中的未被开发的美国，那里有着不被打扰的大自然，美得令人心碎，而今天，所有这仙境般的一切，已经再也找不到了。

他拍摄的是瀑布，但是却看不到人们常见的水花，就连瀑布形成的落差也不明显，只是从下面隐隐泛起的水雾，提醒我们这里有一个瀑布存在。而水落下去后，所有的激流都被遮挡住了，我们只能看到远处的河面平滑如凝脂，仿佛一切都没有发生过。



肖肖尼瀑布

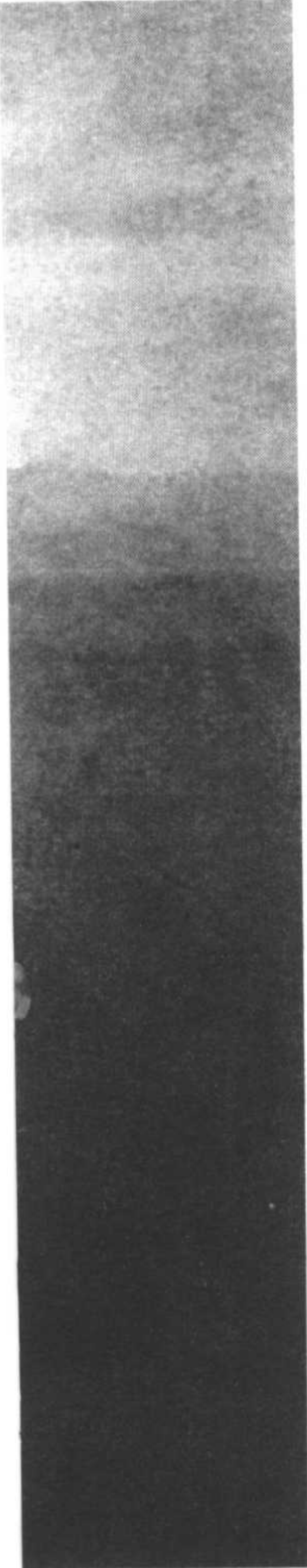
■ [美]蒂莫西·H·奥沙利文 (Timothy H. O'sullivan), 1840—1882。





内华达州的金字塔湖

■ [美]蒂莫西·H·奥沙利文 (Timothy H. O'sullivan), 1840—1882。



对于奥沙利文的一生知者甚少，但在他近20年的事业生涯中，他的作品构成了19世纪美国摄影作品的主体之一。他在1840年出生于斯塔腾岛，1860年在纽约的马修·布雷迪人像摄影室工作，该摄影室当时由亚历山大·加德纳主管。

在内战时期，奥沙利文和加德纳是布雷迪最重要的野外摄影师，这种情况持续至1862年，以后加德纳在华盛顿特区筹建自己的画廊并为战争的拍摄工作准备了野外装备。奥沙利文与加德纳合伙，拍摄了布尔·龙、葛底斯堡以及阿波马托克斯等地战争的后果，用的是他一生惯用的湿版(胶棉)工艺。他的许多感人至深的战后废墟和战场荒芜的照片以立体照的形式出版，包括由加德纳出版的二卷集《战争的摄影素描》。

1867年，奥沙利文作为美国政府第40平行测量队的官方摄影师，被派往西部工作。该测量队是由政府或铁路公司委任的许多队之一，其任务是测量和描述密西西比河以西广阔的从未标绘过的地区。在这次远征队中，奥沙利文利用镁粉火光拍摄了康斯托克矿脉内矿藏的情况，这是最早出现的矿山内部照片。

这幅作品就来自于那次远征，只是他不满足于单纯地描绘景色，反而加进了太多的情感。或者说，他把自己的灵魂融入了景色之中，试图用照片证明，这片土地在人类到来之前，曾经是多么美好。

这幅作品里，岩石的粗糙纹理被浸润在薄薄的水雾中，一近一远，一虚一实，一个四处弥漫，一个则坚守着自己的岗位。

岩石已被流水冲刷得光滑湿润，被剥去了硬壳，显露出温柔的内心。

“对奥沙利文来说，一幅照片既是艺术家选择和组织的图像，又是由技师记录的自然界实际情况的样品。在这主观和客观事物间，紧张关系的完善平衡，就是他作品的突出特征。”

1869年，奥沙利文作为摄影工作者，随达林测量队探测了横跨巴拿马地峡的运河路线。也许是气候条件和茂密热带丛林的关系，他在这次旅行中拍摄的照片不多。两年以后，奥沙利文又回到美国西部，这次他受一个地质测量队聘用，拍摄了很多地方，包括：内华达、欧文斯谷和死亡谷（该处的强烈阳光使暗室帐篷内的化学药品沸腾）、科罗拉多（测量队在该处沿大峡谷攀登科罗拉多河），以及犹他（在该处他拍摄了一些立体照片）。

1873年，奥沙利文率领他自己的探险队去西南地区，拍摄了谢伊峡谷——从该处他获得了最佳图片之一，主题是巨大峭壁下一个古老而遗弃了的印第安村庄。次年，他在西南地区记录了自然环境下的印第安人，乐观而亲切，表达了对印第安文化的尊重。1882年，他在42岁时死于肺病。

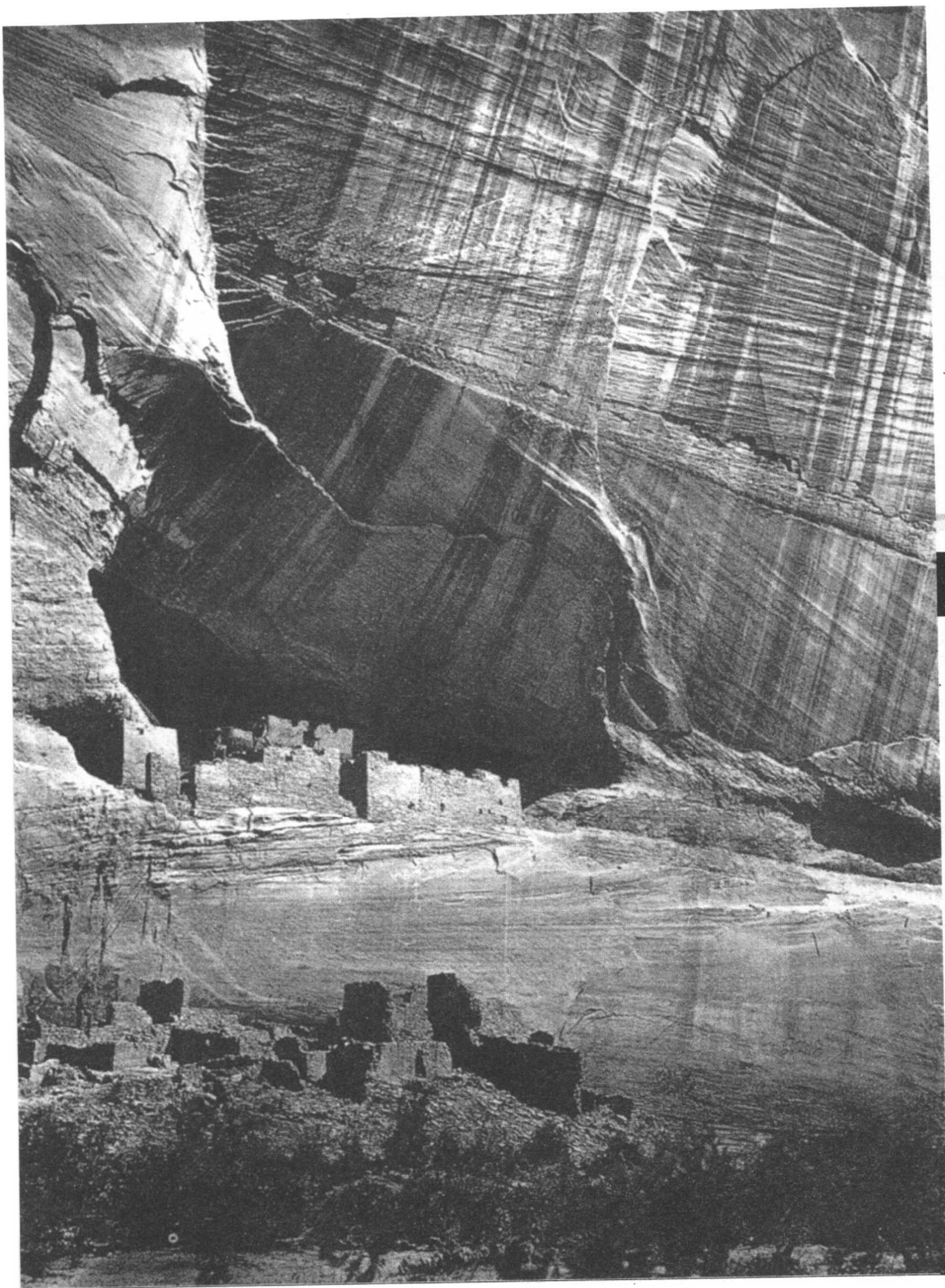
这幅作品，就是那座废弃的印第安村庄，这里曾经有过一条宽广的大河，也养育过人类悠久的文明。随着岁月流逝，河水不在了，人也消失，只剩下了古老的石头与废墟，在默默诉说着曾经有过的文明与繁荣。

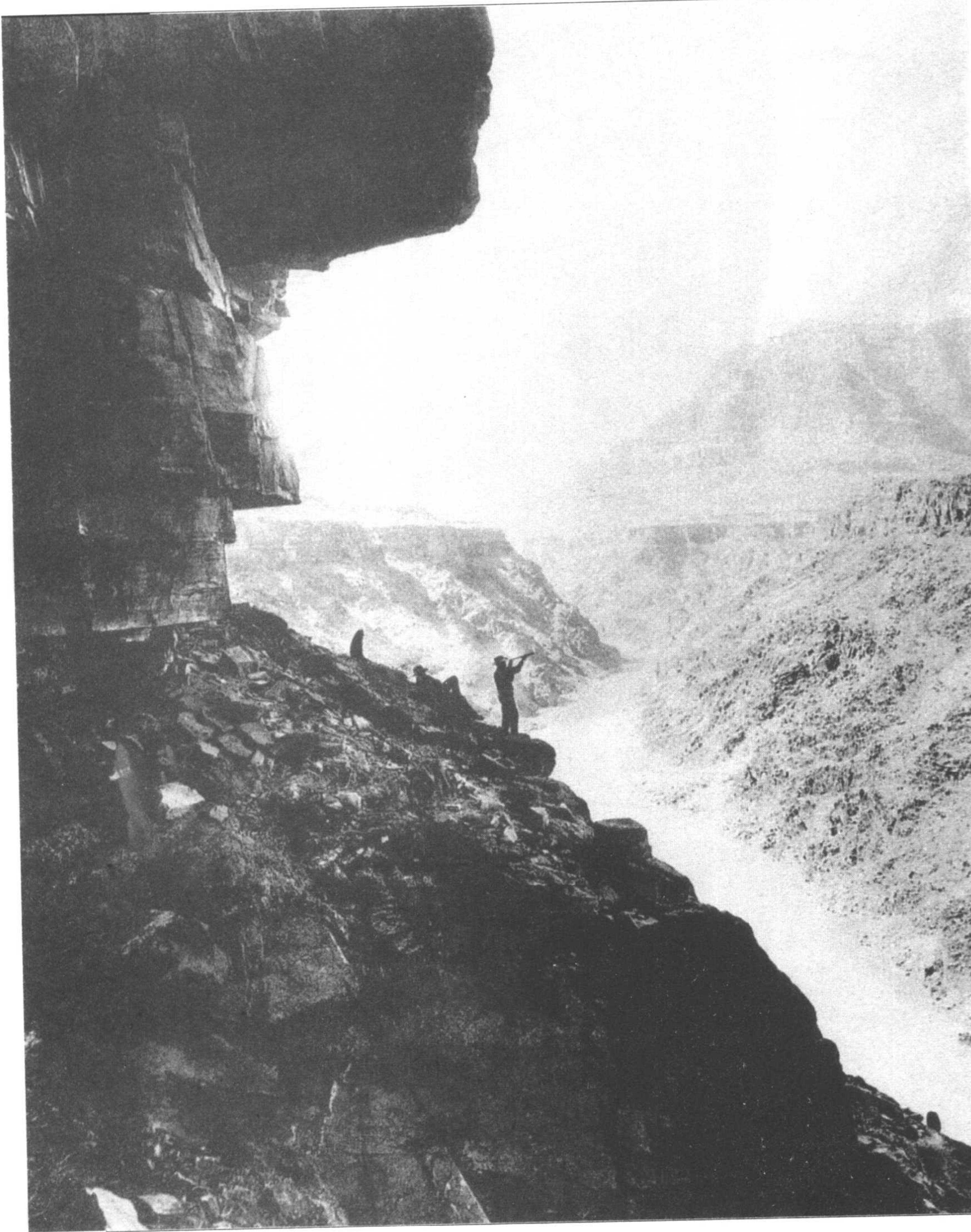
岩石刻满了深深的纹路，那是造物的力量。住在这里的先民，就仿佛和神住在一起，时刻感受着神的呼吸。而后来整个族群的消失，更像是背离了神给人定下的标准，所以才会遭受灭顶之灾。

昨天的文明不复存在，今天的文明又将走向何方？

谢伊峡谷

■ [美]蒂莫西·H·奥沙利文 (Timothy H. O'sullivan), 1840—1882。





科罗拉多的格兰德峡谷

[美]威廉·亨利·杰克逊 (W. H. Jackson), 1843 — 1942。

威廉·亨利·杰克逊是19世纪美国最著名的西部风光与印第安人肖像摄影家之一。作为精力充沛的人，杰克逊是画家、作家、探险家，以及多产的摄影家；在他的漫长的摄影生涯中，他创作了数万张负片。

在25年间，杰克逊带着他的湿版和轻便暗室，漫游了美国西部地区，留下了自然奇观的形象记录。他拍摄的黄石地区的照片对于在1872年创建美国的第一个国家公园起了作用。尽管他的一些同时代人留下了更加动人的景观，但是杰克逊的西部山区照片，却含有许多在公众的心目中不可磨灭的形象。

这幅作品就是其中之一，它最经典的地方，就是让自然和人物形成了对比。

自然中既有粗犷巨大的山岩，也有茫茫的白雪，雪山呈现出静态的美，而山岩甚至凌空高悬，则充满了动感。这表现的是自然的一静一动，无不肃穆庄严。

而人物，一个躺下来休息，是静态，仿佛陶醉在雄浑的景色中，完全融入了其间，代表着审美——巨大的自然美把人击倒、把人征服。另一个则举着望远镜四下眺望，甚至故意往前迈了一小步，让自己的视野更宽广，完全不顾下面就是万丈深渊。这就是动态的观察，严格地审视着周围的一切，代表了科学和一切的现实力量——人类试图拥有更强大的力量，来征服自然，他们不会被山谷与朔风吓倒。

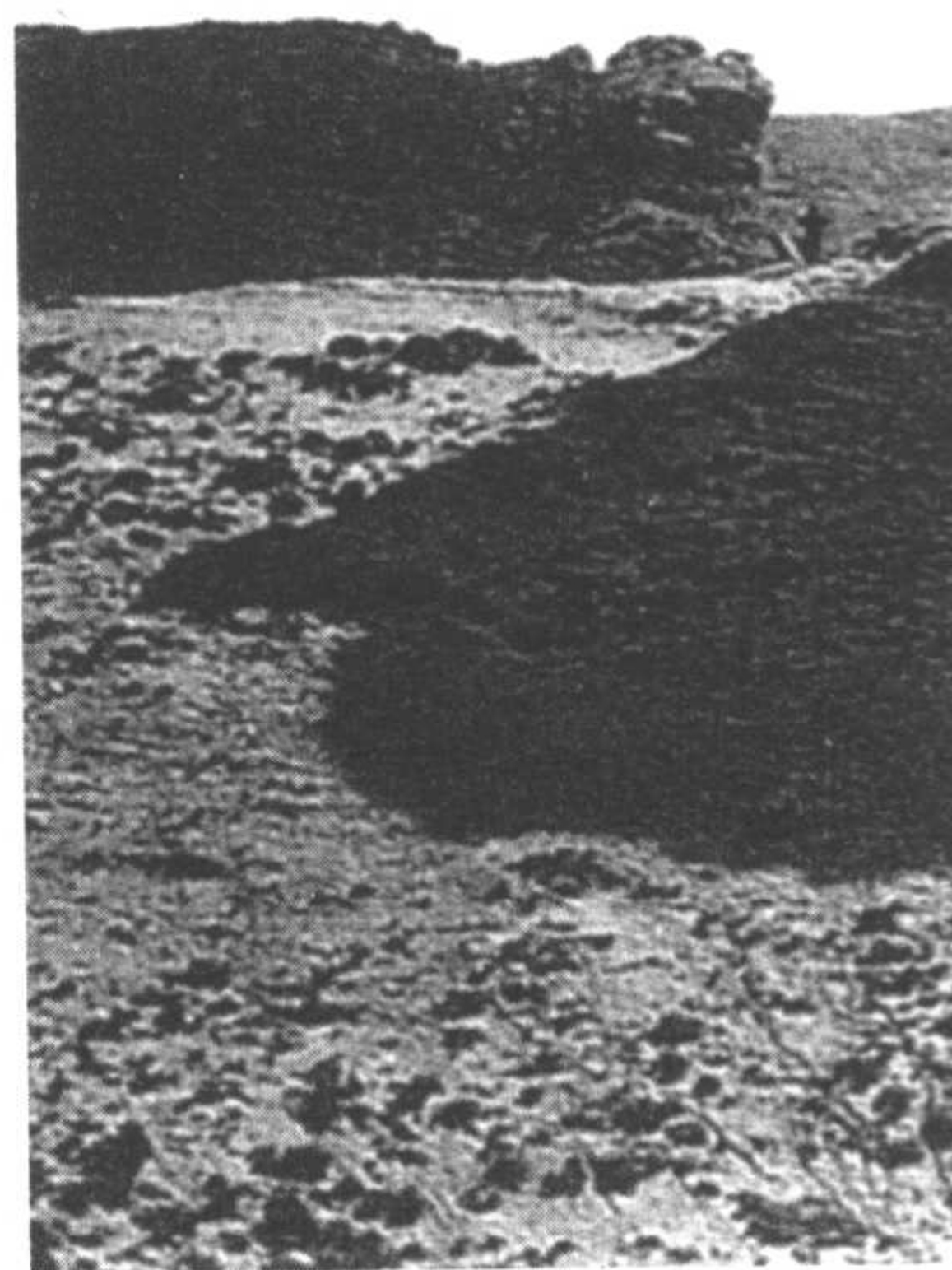
这样一幅画面，准确地概括出了人与自然千百年来关系。

杰克逊出生在纽约州的基斯维尔，他的父亲是达盖尔法摄影爱好者。他未成年时就学习了摄影，后来做过一位摄影师的修版与着色者。杰克逊作为军职艺术家在内战中服役之后，离开了佛蒙特州的摄影室，作为赶牛人向西行进。他于1868年在内布拉斯加州的奥马哈，建立起一个摄影公司。杰克逊把日常的肖像摄影留给他的兄弟，自己去拍摄周围的农村。他记录了连接太平洋铁路的建设，并且拍摄了许多当地美国人的精彩肖像。

这幅作品，也曾深深震撼了那个年代的观众。

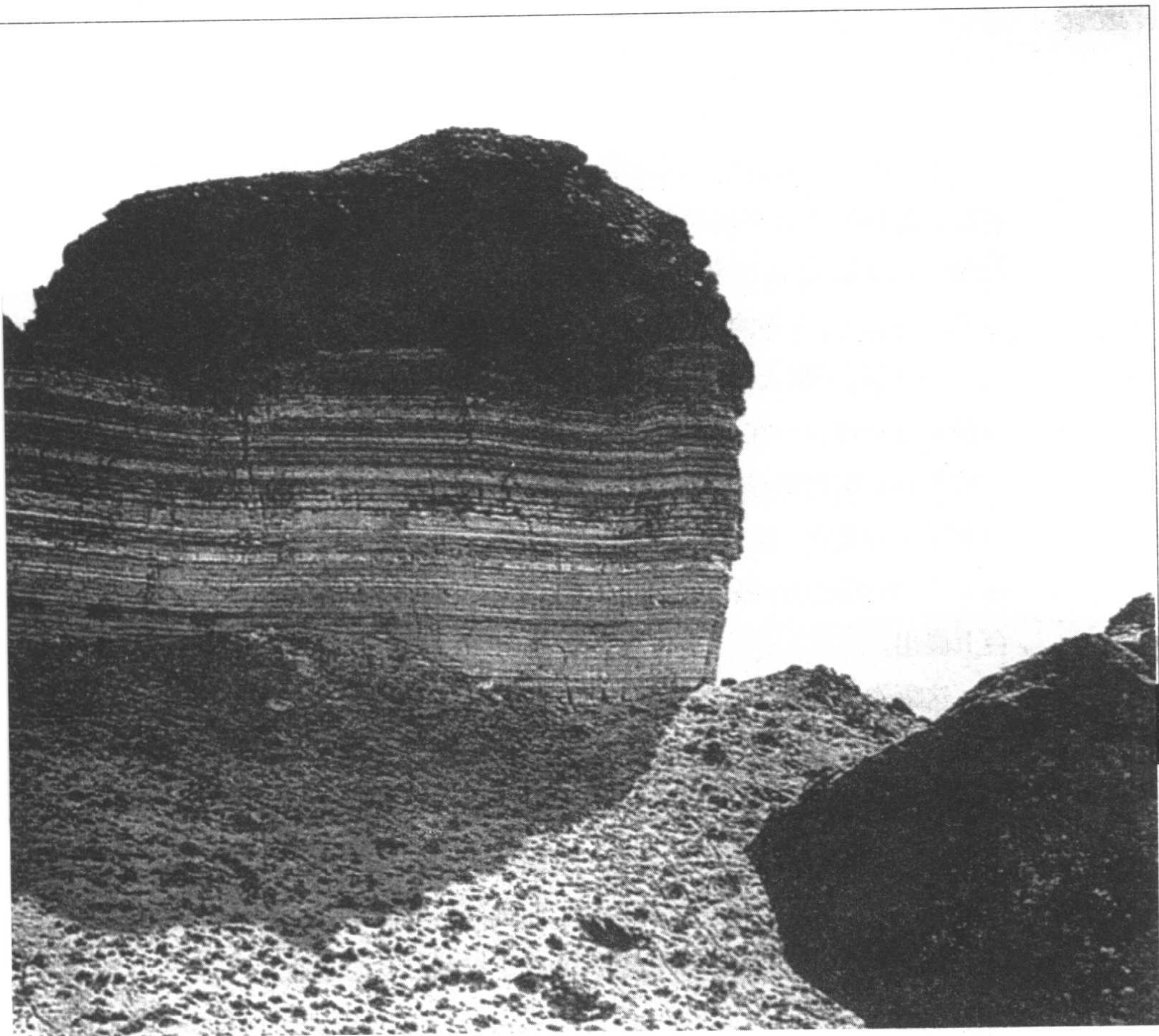
他所表现的这块巨石，形状宛如茶壶，但是上下两截却极不相同，上面如岩石一般粗粝，下半部却仿佛经过了数万年的浸泡、冲刷，全是一圈又一圈的水纹。它立在高高的山顶，清楚地告诉人们，这里曾是一片汪洋。

这，就是美国版的“沧海桑田”，还不止是



“茶壶”石

■ [美]威廉·亨利·杰克逊 (W. H. Jackson), 1843 — 1942。



变成桑田呢，简直是变成了高山，不信你看，远处隐约浮现的山影，显得那么低矮、朦胧。

这幅照片面市后，激起了又一波关于史前大洪水的讨论。人们一直以为那只是《圣经》中的传说，而地球上的遗迹却再明白不过地显示：洪水确实发生过，而且时间还不短呢，连石头都给泡成了这样！而一旦承认洪水，那就等于是承认了《圣经》中的神创论，承认了当人道德败坏，神会出面降下天灾，惩罚不义的人。

这场讨论的最大结果，是全面促进了美国乃至西方世界的道德建设。今天，在美国的公共汽车上，如果你踩了人家的脚，人家会向你道歉，因为他占用了你的空间。

1870年，弗迪南德·范迪维尔·海登博士正式邀请杰克逊担任美国领土地质地理勘测部的官方摄影师。杰克逊在勘测部一直工作到1878年，同艺术家托马斯·莫兰等人密切合作。该部1875年的官方报告，是这样评价杰克逊的照片的：“它们起了很大作用。首先，在表现山脉和其他景物方面保证真实性……在人种学方面，它把我们的大量印第安人口的各种家庭肖像提供给我们，以毫无疑问的准确性，表现每个特殊的类型，他们的生活举止、服装、职业和神话里的铭文。”杰克逊的作品于1876年在费城的建国百年纪念博览会上展出。

这幅作品，就是杰克逊在勘测部任职期间拍摄的。除了官方评价的“真实性”以外，它的艺术性也不可低估。

该作品最大的特色，就是作为主体的湖面，被光与影划分了三个区域：近处映出了天色，澄明如镜；中间则是湖边绿树山峦的倒影，显出深浓的色调；而远处，微风习来，漾起了层层细碎的波纹。照片被刻意做成了椭圆形，显得尤为韵味悠扬。

米斯蒂克湖

■ [美]威廉·亨利·杰克逊 (W. H. Jackson), 1843—1942。



岸上的景色，也形成了三个区域：近处的树和岸边的落叶，反射着阳光，斑驳耀眼；中部的树木围起了一道幕墙，如同森严的卫兵，在守护着这片人间的圣地；而远处的山峦，被阳光镀上了金，被云雾遮挡成了模糊的剪影，更加烘托出了梦幻仙境的奇妙氛围。

如此严谨的构图，在绘画作品中，也是不多见的。随着景色一层层地推进，我们的心仿佛也融入了山水之间，成了翱翔在这片神奇土地上的精灵。

黄石

[美]威廉·亨利·杰克逊

(W. H. Jackson), 1843—1942。



杰克逊于 1879 年在科罗拉多的丹佛开设了一家摄影室，他在那里出售他的作品的立体景象卡片。他继续在全国旅行和摄影。在 1894—1895 年间，他为《哈泼周刊》拍摄了一次环球旅行。从 1898—1902 年，他是底特律出版公司的部分所有者，并且担任多年的俄勒冈山路委员会的研究助理。

在 20 世纪 30 年代，已经步入 90 高龄的杰克逊完成了为内政部拍摄的古老西部的巨幅照片。在 1938 年，他担任了电影《飘》的顾问，并在 1940 年出版了他的自传《长期曝光》。

这幅作品是他最为著名的作品之一，表现的是地下喷涌而出的巨大水柱。故意以人作为参照，来显出水柱的巨大。

事实上，这可以说是他最不清晰的作品之一，故意隐去了自然景物的物理形态，只给我们留下了浓浓的雾霭和耀眼的光。他真正要表现的，其实并不是某时某地的某一景物，而是在水柱背后，所蕴涵的巨大的力量，造物者创造与毁灭的强大伟力。

水是最适合这个主题的了，我们都知道，水哺育了人类的文明，滋润出了生机勃勃的大地，而同时，又夺去了人们的房屋、财产、粮食乃至生命。这种特性背后，体现的就是永恒的主题——创造与毁灭。

而这里的水，刚刚展现出了力量，它同时具有两种可能，取决于我们怎样对它，我们怎样对待自然万物。而自然中的一切，乃至整个自然，其实都是具有这两种属性的，都需要我们虔敬、小心、恭谨地对待。

黄石公园最大的意义，就是留下了人类对自然的一份敬畏。

杰克逊的作品在1942年被收入纽约市现代艺术博物馆的《内战和美国的边疆摄影》。同年，他以99岁高龄去世。他的负片和照片保存在密执安州德亚波恩的爱迪生学院的档案里。在1974年，得克萨斯州福特沃斯的阿蒙·卡特西部艺术中心，组织了一场杰克逊主要作品的展览和专题介绍。不过，人们之所以记住他的名字，主要是因为他拍下了黄石地区的大量照片，并得到了国会的承认，将该地区划为国家公园。他也曾以欧洲为中心，多次到日本、印度等远东地区旅行，拍下了许多纪实性照片，让美国人透过他的镜头，认识了整个世界。

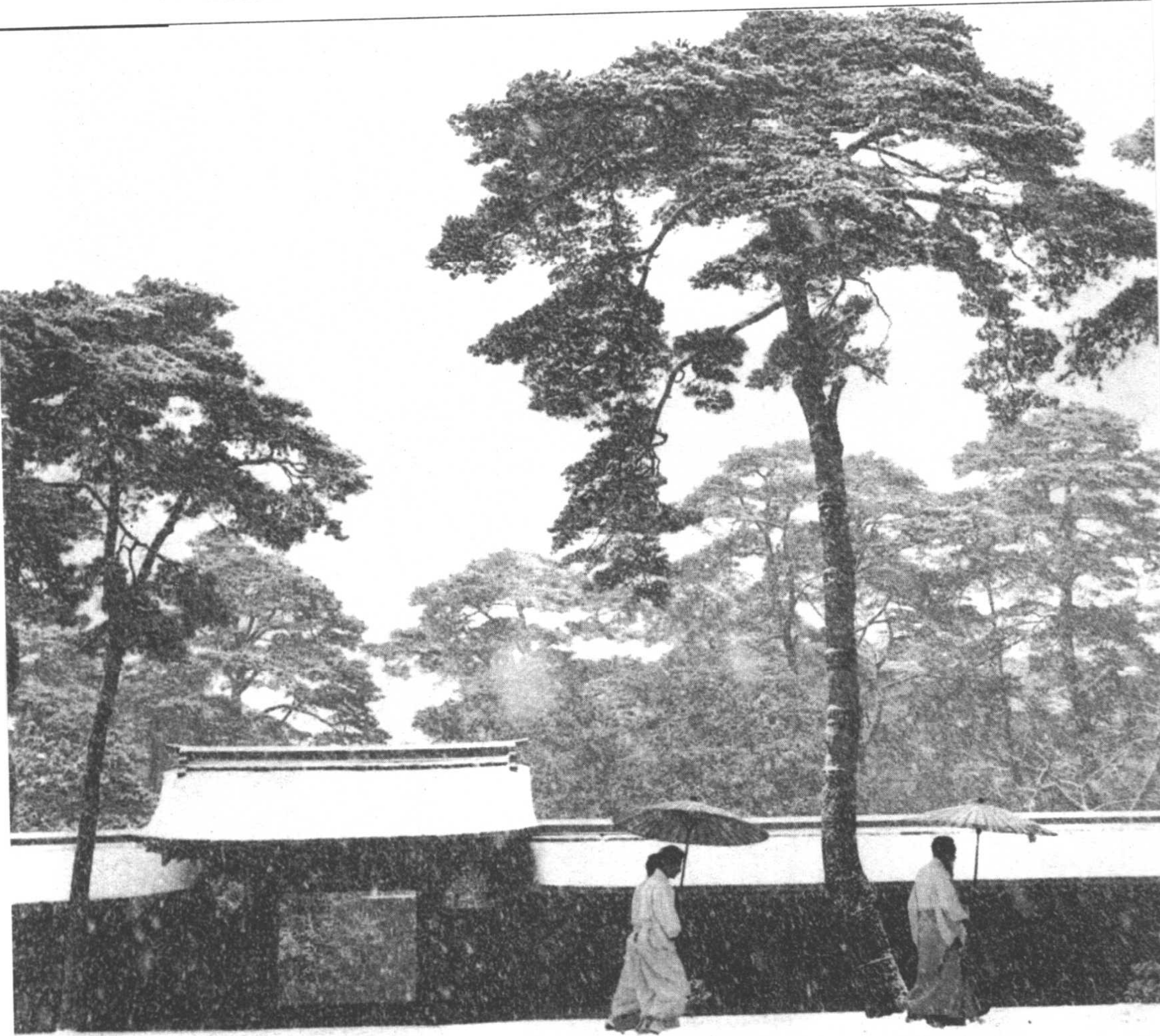
这幅作品所表现的，就是烙刻在美国人心灵深处的奇特景观。

他确实是在瀑布前拍摄的，但是我们却既看不见奔腾倾泻的浪涛，也看不到水，只有两侧嶙峋突兀的石壁，以及石壁下面的腾腾雾霭。中间似乎有道桥梁，不过细得却像是两座楼之间搭的晾衣竿，上面的人更比蚂蚁还模糊、细小。与其说他拍的是瀑布，倒不如说拍的是耸立对峙的山岩。而这里的石头或许是受了太多的滋润，已经不再以峥嵘的棱角示人，而是变得滑润、潮湿、赤裸，仿佛有了生命一样，仿佛是巨人粗糙的皮肤。当这样的石头壁立两侧，婉转延伸，我们看到的，就成了洪荒时代遗留下来的远古群像。它们冲击着我们的视线，震撼着我们的神经，如大锤一般，沉重地砸在了我们心上。面对这两排巨人的夹道欢迎，我们只能深深地俯伏、敬拜。在真正伟大的事物面前，人类显得是多么渺小。

乔治瀑布

■ [美]威廉·亨利·杰克逊 (W. H. Jackson), 1843—1942。





日本神道教寺

■ [瑞士]沃纳·比肖夫 (Werner Bischof) 1916—1954。



在一个多世纪里，他是最杰出的新闻记者之一，他的照片被广泛地复制。

他把相机对准了在战争中挣扎着的民众的命运，常常是站在受害民族的立场上。直到战后，他依然如此，妇女、儿童不断出现在他的作品中。他一面感受着老百姓生活的苦难，一面被老百姓的喜怒哀乐所震动。

他写道：“只有不懈地工作，全身心地战斗才有价值。”后来他又写道：“我确信，我们有责任抓住我们周围的问题，并全力以赴，才能形成我们这一代的形象。”

比肖夫的风格简而言之就是：贯穿始终的人性，和细致、缜密的造型，始终保持冷静的画面。

1951年，他对日本的风土人情表现出极大的兴趣，出版了最早由外国摄影家介绍日本的影集。书中充满了好奇和惊喜，却没有偏见，保持了客观、温和的态度。

日本在他的感情中，是一个特殊的地方。他发现那里有些文雅、秩序井然的事件，出于对他过去拍摄的惨痛环境的抗衡，他对日本期待已久了。

1954年5月25日，在前往秘鲁森林进行创作时，与同车人一起翻下500米深的山谷遇难身亡。

这幅作品就是他从日本得到的重大收获，浮世绘风格的画面宁静、安详，意境深远，弥漫出悠悠的古风。

这里的寺是低矮的，不愿凌驾于众人之上；这里的雪是弥漫的，把一切变得柔和；这里的树是苍劲的，守护着千百年来和谐与淡雅；这里的人是神的孩子，衣袂飘飘，仪态从容。

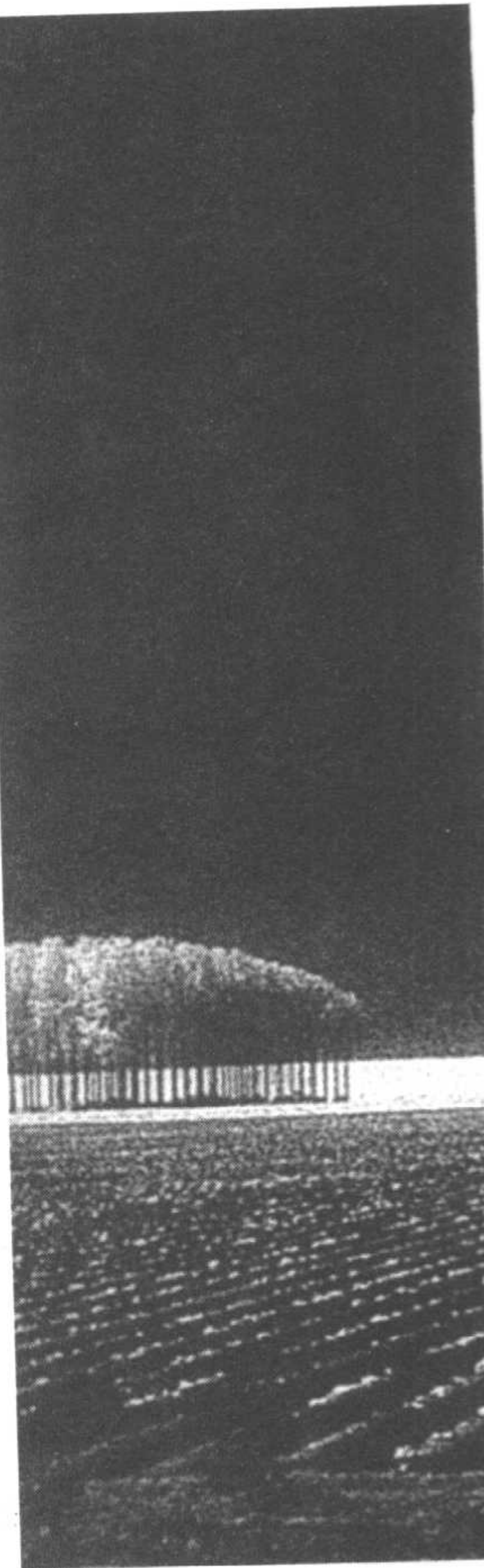
画面中弥漫着平和与寂静，让我们为之倾心。

罗思坦是20世纪30年代专门拍摄农业灾荒的著名摄影家。

他出生于美国纽约，从13岁起，就是个业余摄影爱好者，并在家中设立暗房，自行冲洗放大。但是，他正式从事摄影，还是1935年哥伦比亚大学毕业到了美国农业安全管理局以后。那时，他只有19岁，就已经拍摄了大量农业灾情的照片。他认为，自己从事的这项工作，是近代摄影中的壮举。他们拍摄的照片，不但实地记录了20世纪30年代美国的真实情况，而且，对后来的摄影还产生了深远的影响。

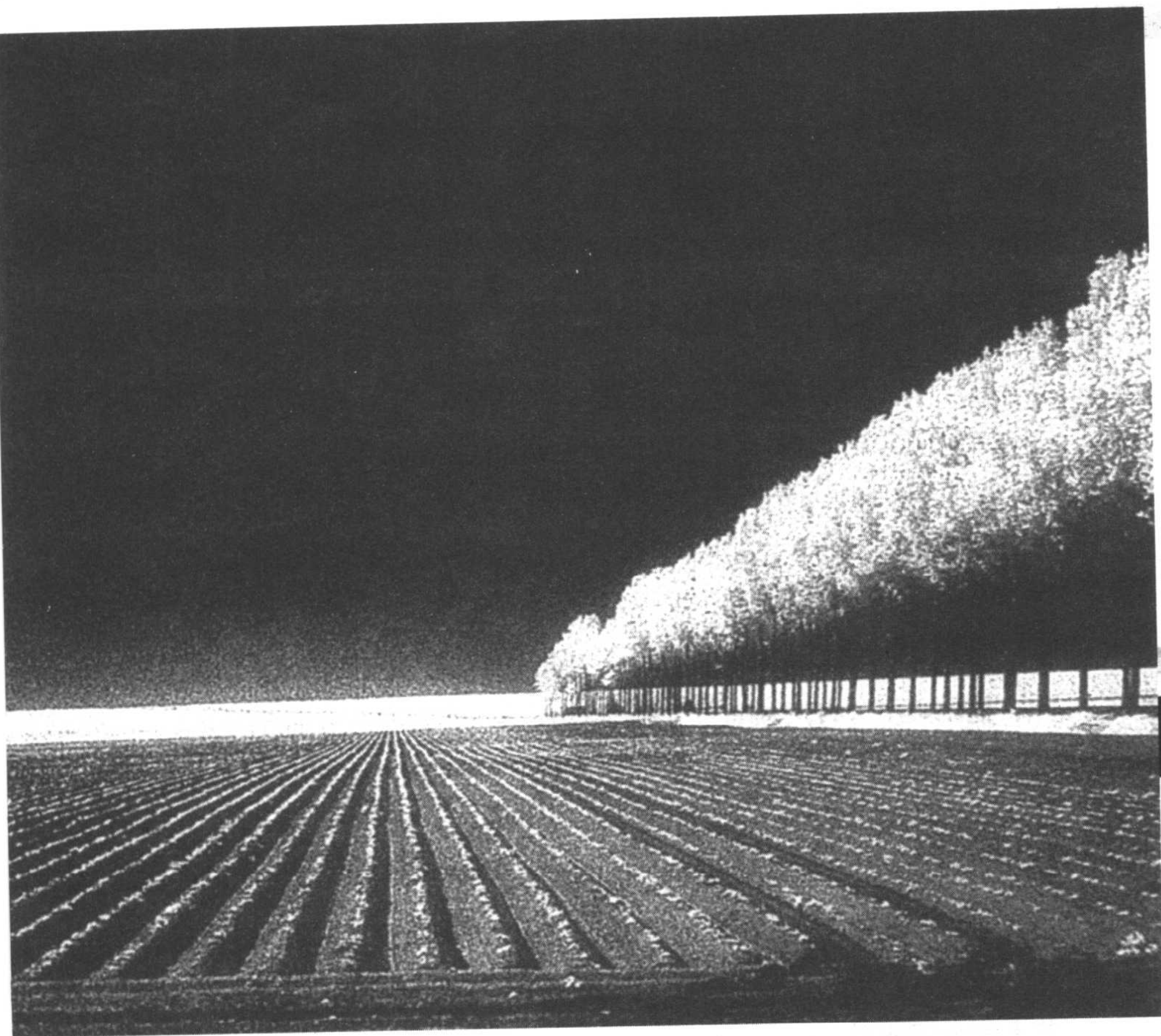
直到退休后，他依然怀抱着雄心壮志：“我希望能带领一个年轻摄影小组，到全国各地拍摄一些今天美国的情况，让大家了解今天的美国是怎样的，人们是怎样生活、怎样工作、怎样玩的。因为，自20世纪30年代以来，美国已发生了巨大的变化。”“我希望，年轻摄影家能得到这样的机会，正如我年轻时所得到的机会一样。”

二战结束后，他作为联合国驻中国的首席摄影



田野

■ [美]阿瑟·罗思坦 (Arthur Rothstein), 1915—1985。



师，拍摄了河南省当时发生的大饥荒。

他认为，要拍摄优秀的照片，必须精力集中，头脑里不能有任何别的东西。

罗思坦是一位写实摄影家，所以，在他看来，能够生存并永远生存下去的，是那些伟大的写实照片和报道照片。同时，照片应表现出色调层次，表现出各个细节，及时地给人以明确的印象。

这幅作品就给人带来了鲜明的印象，田野如同巨大的生命体，默默延伸向远方，它的灵魂在其中荡漾，不由得让人肃然起敬。

这也恰恰是他的成功之处——表现出了土地的灵魂，让今天都市中的我们重新发现，土地原来是有灵魂的！

塔尔博特是一位学者、科学家和摄影先驱者，是19世纪30年代后期负片—正片摄影法的发明人，也是第一位在书中用照片做插图的作者和出版者。

1832年，他凭借一系列数学文章，成为“皇家学会”会员。此后两年，他在英国议会工作。

他一心想把影像永久地固定在纸上，随即开始认真地试验，得到了由光线产生的光画。1835年，他制作出了第一幅相纸负像。

1840年，他将原来的方法大大改进，成为暗箱工艺，命名为“卡罗式”照相机，并于次年取得了专利权。他是早期少数几个预见到摄影广泛用途的实践家之一。

1843年，塔尔博特创办了第一个印片间，尝试大规模印片。第二年，他出版了《自然画笔》，这是世界上第一本附有照片插图的书。

晚年的塔尔博特主要从事各种科学研究和对亚述人楔形文字的译述。1855年，巴黎国际博览会授予他荣誉大奖。1877年，他在阿比拉科克家中去世，之前正在写一本他的摄影发明史。

这幅作品是他的代表作。不过是普通的农家草垛，在这位摄影发明人的眼中，却变得含蓄和意味深长，其中蕴涵着他对摄影这门未来艺术的全部理想。

原则就是从生活中取材，但要加以放大，让对象得到突出，显露

草 垛

■ [英]福克斯·塔尔博特 (William Henry Fox Talbot), 1800—1877。

出某种人们通常会忽视的品质。他满怀温情赞美生活中的普通事物，因为这是健康生活方式的一部分，人们通过劳作，和大地、天空紧紧地联系在了一起，成了自然的孩子，也得到了自然的眷顾，拥有了简单的快乐和平静、安宁的幸福时光。

他把草垛当成了文明的路标。



莫里斯的照片和著作，都表明他对平凡的事物十分关心，而且描绘优美细致。尽管他的小说谈的多是精心刻画的人物，而他的照片所表现的，差不多都是些用具、手工制品和无人居住的场所。莫里斯写道：“我觉得，照片上没有人物，正足以说明人物存在于画面结构及手工制品之中。画面上所缺的人物，均在我的‘摄影图书’的文字说明中，明确地表现了出来。文字形象一定会加强视觉形象。”

1938年，在他搬往康涅狄格州的旅途中，遇到了一个重大的拍摄题材：“我看见美国风光，满地都是我要拍摄的废墟。经济大萧条带来的这个物质世界，是我深表同情和想要得到的。我……决定在它未消失以前，把它记录下来。”从此，他确立了自己的摄影风格。

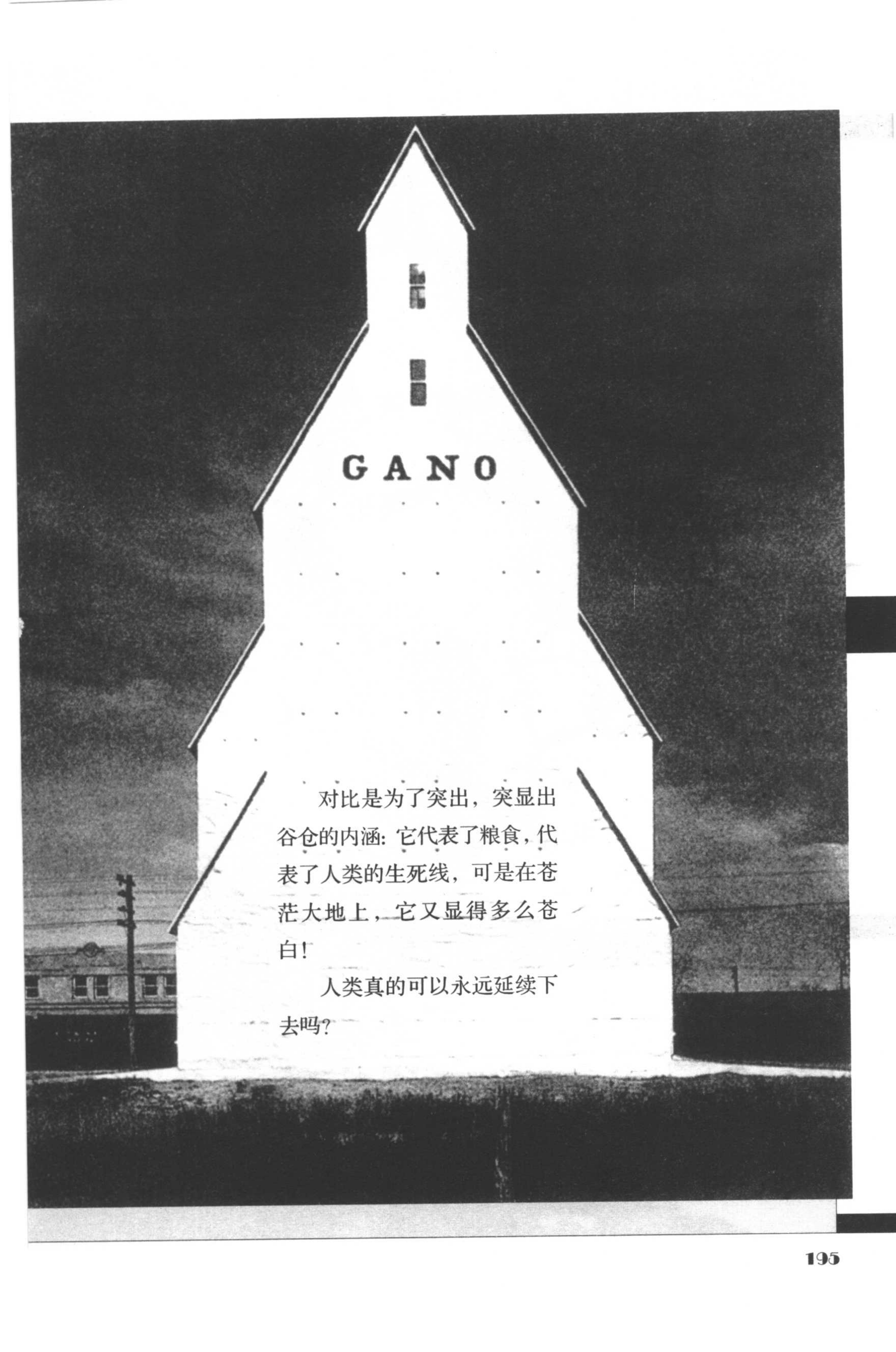
更妙的是，写作和摄影在他的身上得到了完美的统一——“通过写作，通过努力想像，我成了一个摄影家；同时，通过摄影过程得到的经验，我成了一个更有能力的作家。”

这幅作品便是他风格鲜明的隽永之作，画面细致而富有穿透力，征服了无数的观众。

在它面前，我们的第一印象，便是那鲜明的对比，黑与白，亮与暗，简直不像是任何实在的物体，反而更接近于单纯的色块。而这种效果恰恰是莫里斯刻意追求的，要知道，在昏暗的天空下，要想把谷仓拍得如此明亮，那可不是件容易的事。

谷 仓

■ [美]怀特·莫里斯 (Wright Morris), 1910—



G A N O

对比是为了突出，突显出谷仓的内涵：它代表了粮食，代表了人类的生死线，可是在苍茫大地上，它又显得多么苍白！

人类真的可以永远延续下去吗？



舞

[法]让洛普·西埃夫(Jeanloup Sieff)，1933—2000。

西埃夫生于20世纪30年代，是位时尚类摄影师。在国内，他的名气远小于亚当斯和布列松等人，但在海外，他可是大名鼎鼎，尤其是欧洲摄影师的偶像。

西埃夫于20世纪50年代开始摄影，深受法国新浪潮电影的浪漫主义和个人主义美学影响，惯于在光线较暗的个人空间展现浪漫主义情怀，事业非常成功。1961年，他从巴黎移居到纽约——当时的世界摄影中心。60年代中后期，他返回欧洲，这是他“温暖的水和不变的天空”的灵感家园。

他最擅长表现女性人体的形象，这是充满感性的主题，也与广大的宇宙、普遍的神话和原型有着千丝万缕的联系，看似简单，其实深奥。事实上，人体摄影是一种非常隐私的，允许直接的表达，模特和摄影师的人性都毫无掩饰。女人，而不是男人，是生命的根源：夏娃是所有生命之母！因此，让洛普·西埃夫说过一句话：“我不信仰上帝，但女人却是他存在的证据。”

他也是为时髦代言的老战士，一拿起相机，就让那些烦人的闪光灯爆发出了快乐。优雅的他成了好莱坞天空上的星星，从死亡谷出来，向着时尚闪耀。他的图像充满了魔力，对艺术进行了全新的界定与探讨。

这幅作品，就表现出了巫术般的魔力，那树木怎么看也不像是绿色植物，反倒让人联想起了披头散发手舞足蹈着的女巫。那粗大的树干仿佛黑暗的源泉，而细小的枝杈就是黑色的火焰。整个画面完全被魔法的氛围所笼罩，但却不是我们这个年代的“哈里·波特”，而是中世纪烈火中狰狞着的巫婆。

这就是摄影家眼中的生命之舞，舞出了越轨的极致和魔力。

西埃夫一生都是纨绔子弟。他爱摄影和生活，完全沉浸其中，不由自主。他确实钟爱摄影，但这却也如同一种偶然，充满了无忧无虑的气息。如同他没有时间去自命不凡一样，把整个的生命都投入了轻浮之中：“我为肤浅和轻薄这两个形容词感到骄傲。”他总提起这段引语来告诉人们，他其实喜欢某种粗俗的东西。而对那些见过他的人来说，谁又能记得他的惊人与博学？谁又能写出和他一样饱含激情的优美文字？

西埃夫花了很大工夫才找到自己的兴趣所在。一些重要的新闻报道摄影，特别是关于1959年比利时的矿工罢工，使他的事业开创了新的领域。

他的照片，充斥着强烈的情绪，让人生拥有了奇幻的光泽。

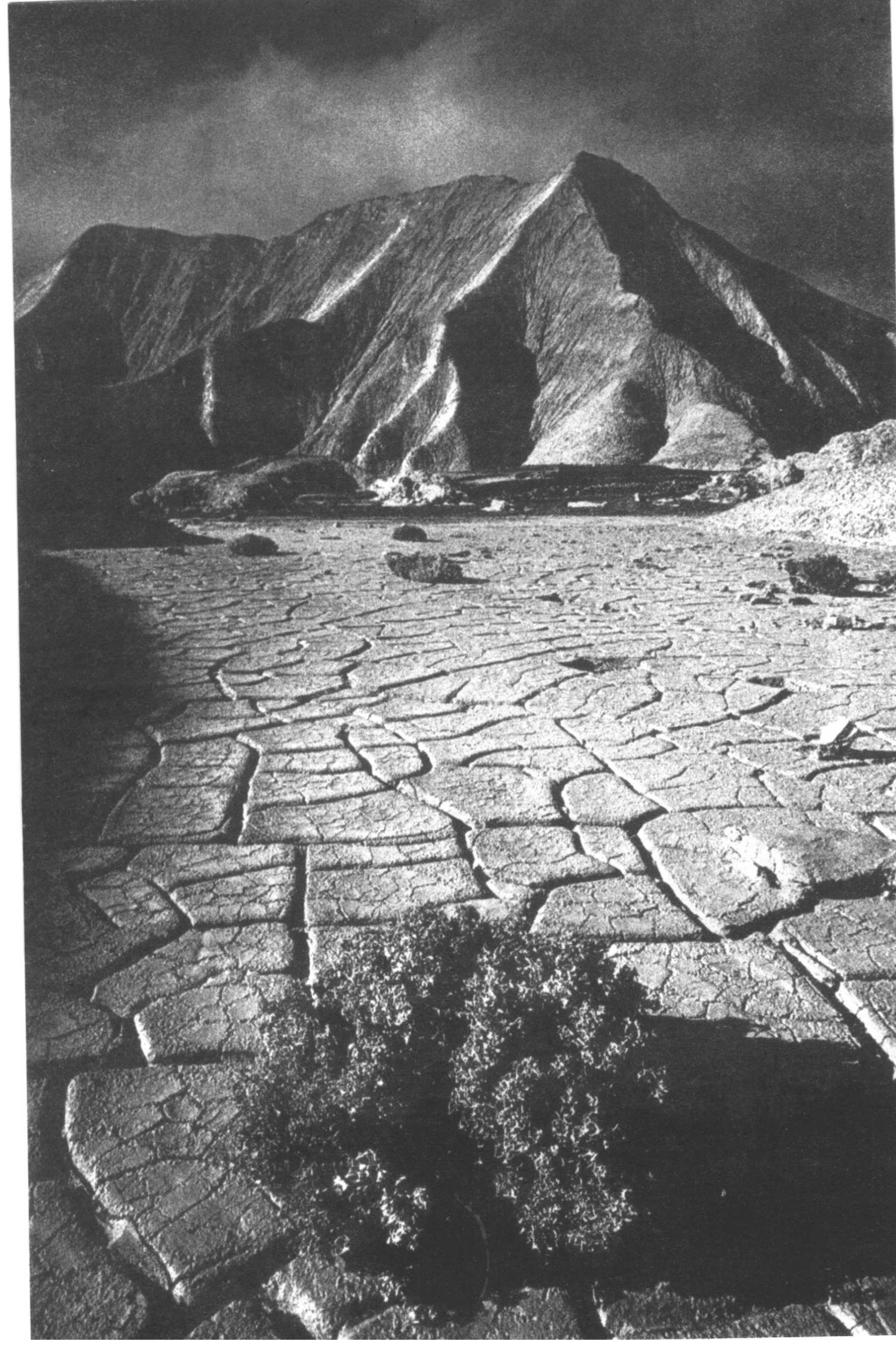
1961到1966年，西埃夫在美国得到了巨大的成功。他为魔力、为时髦而工作。从那时起，商业的摄影和时装、光辉风景系列以及越来越奇特的裸体摄影，都喷薄而出，一发而不可收。西埃夫总是受到强烈的欢迎，无论法国还是别处。他的摄影总是反射出自己的心，无论它们表现的是什么。在他的手中，黑色和白色变得更能打动人，形成了鲜明的风格。

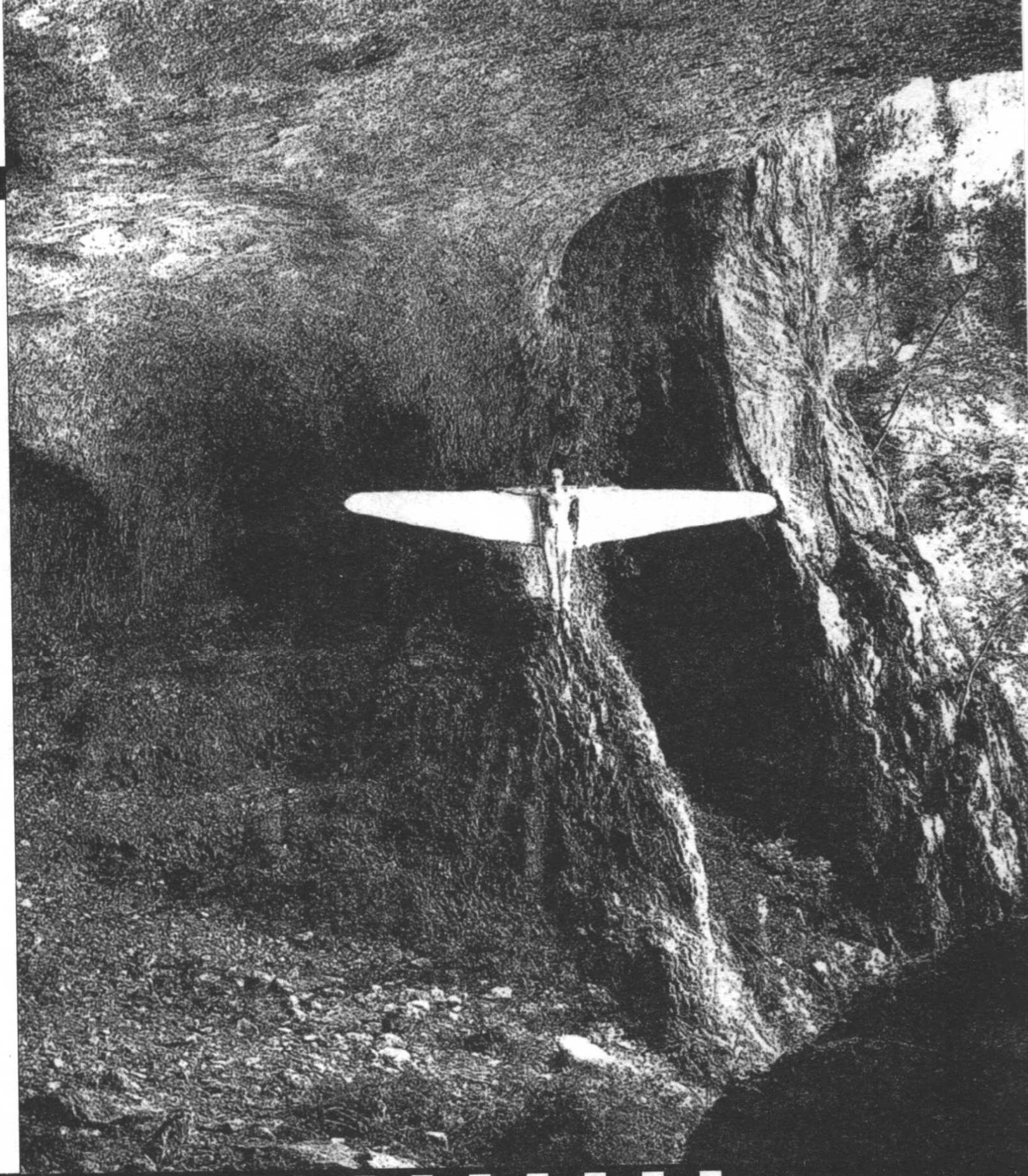
这幅作品就是一个例子。那龟裂的地面，其实就像是摄影家自己的心。他知道自己只有外表的光滑与鲜艳，而内心的深处，除了死亡就再也没有别的了。因为在那里，一切都破碎了，没有一样完整的东西，如果能找到灵魂的镜子，那么镜子里的自己，一定也是斑驳陆离。

他有人羡慕的一切，但是最后他说，我被时代造就，也被时代摧毁。

死亡谷

■ [法]让洛普·西埃夫(Jeanloup Sieff)，1933—2000。





奥佩蒂特

■ [德]迪特尔·阿佩尔特 (Diter Appelt), 1935 —

阿佩尔特1935年出生在布登勃格。1954年在来比锡和柏林音乐高等学校学习音乐。1959在柏林美术高等学校学习摄影和经验摄影。1982起任柏林艺术高等学校的摄影、电影和录像教授，后一直生活和工作在柏林。

在第二次世界大战之后，阿佩尔特和全家一起，返回自己的农场，发现士兵的身体散乱地躺在田野里，这让他获得了摄影感情与审美基础的初次体验。

在学习艺术时，他在德国柏林歌剧院(1961-1979)里表演。受到弗朗西斯和浮鲁克斯及表演艺术家约瑟夫的影响，他的“首先悬挂”(1976)展出，把他着迷的和个人痛苦、死、衰败结合起来构造的图像。他和妻子共同奋斗，经过长达10年的协作，在摄影、电影和表演艺术方面取得了巨大成就，终于位居柏林美术高等学校电影、录像和摄影系之首。

这幅作品就是他的代表作。画中的飞翼是阿佩尔特自己制作的，用树枝作骨架，外面包上白色帆布。然后，他在法国南部一个采石坑摆好姿势，拍下了这张照片。像这样精心摆拍，本应有清晰可道的意义，然而在这里，读者却没有得到任何引导，别无选择，只好自己去探索种种可能性。

带有手制双翼的人形，正准备在洞口上方的光影之间起飞。可能要让他代表代达罗斯——希腊神话中那个神奇的发明家，正靠自己制作的翅膀逃出克里特的迷宫，前往西西里；或者，山洞的黑暗代表基督的入葬和复活。然而，阿佩尔特的意图似乎不是说明主题。

更重要的，是唤醒我们每个人心中深藏的对于飞行的渴望。

西安纳是意大利当代著名摄影家，他的作品倾向于构图简洁，构成画面的成分尽量简化，能少就少，绝不添枝加叶，绝不累赘。在构图上，他只要求有限的元素在画面中各安其位，各有各的用处，视觉上比较突出，不容易引起歧义。同时，场面越简洁，诗意驰骋的天地就越宽广。该原理也见于《神道》，那幅作品表现的是古代玻利维亚的采矿社团。

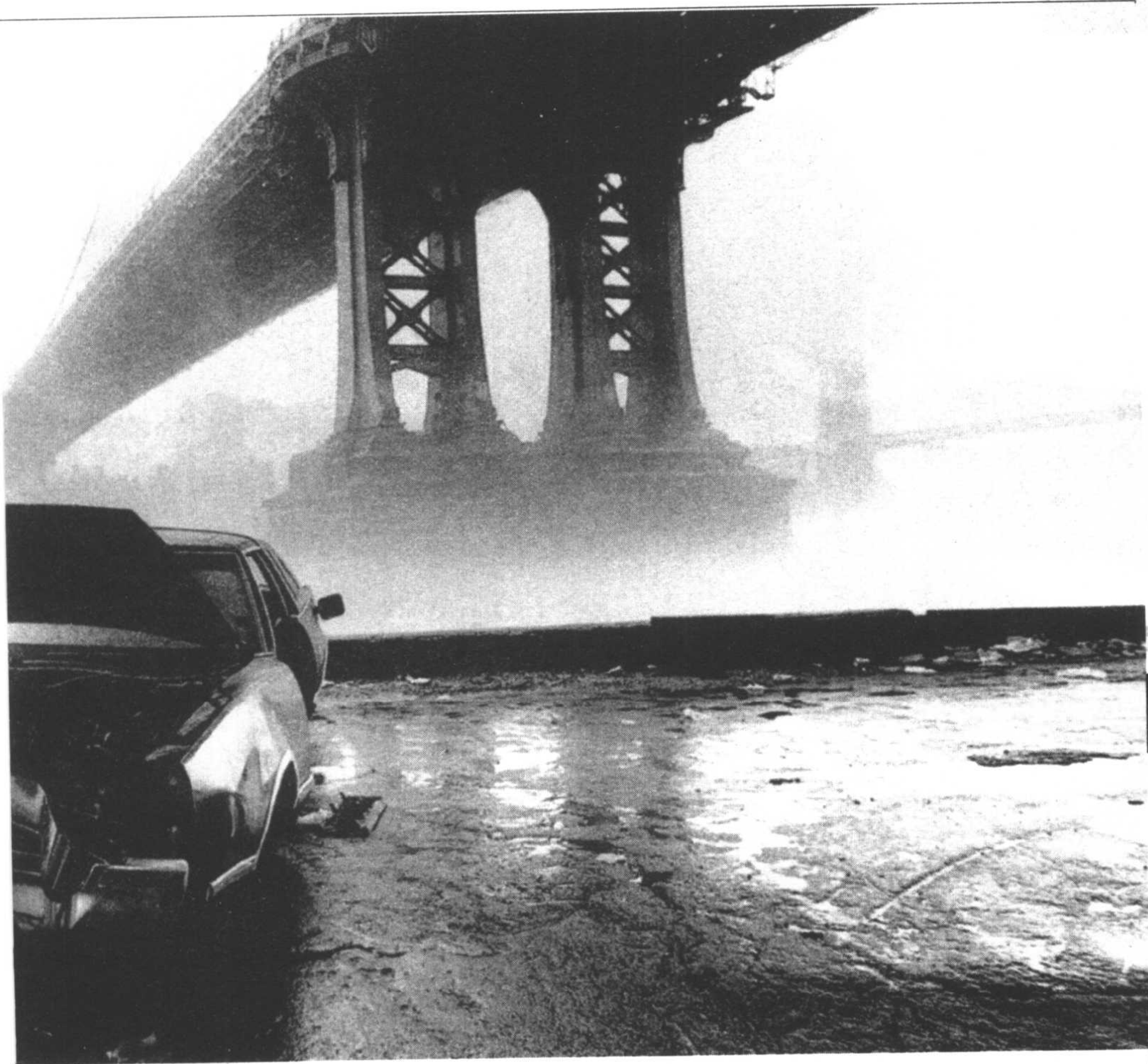
在这幅作品中，浓重的雾气笼罩着河岸，大桥在迷蒙的雾气中向远处延伸，城市的轮廓几乎完全消失在了雾中，只留下了淡淡一丝残痕，似乎下一秒钟，这座城市就会永远从地球上消失。

在如此虚幻的背景前面，只有一辆被撞毁的轿车，张开大嘴冲着我们，这个最真实的东西叫做“破坏”。路面上的水光与刮痕都是我们熟悉的，而这辆车却是我们不想看到的——谁心



曼哈顿大桥旁

■ [意]费迪南多·西安纳 (Ferdinando Scianna), 1943—

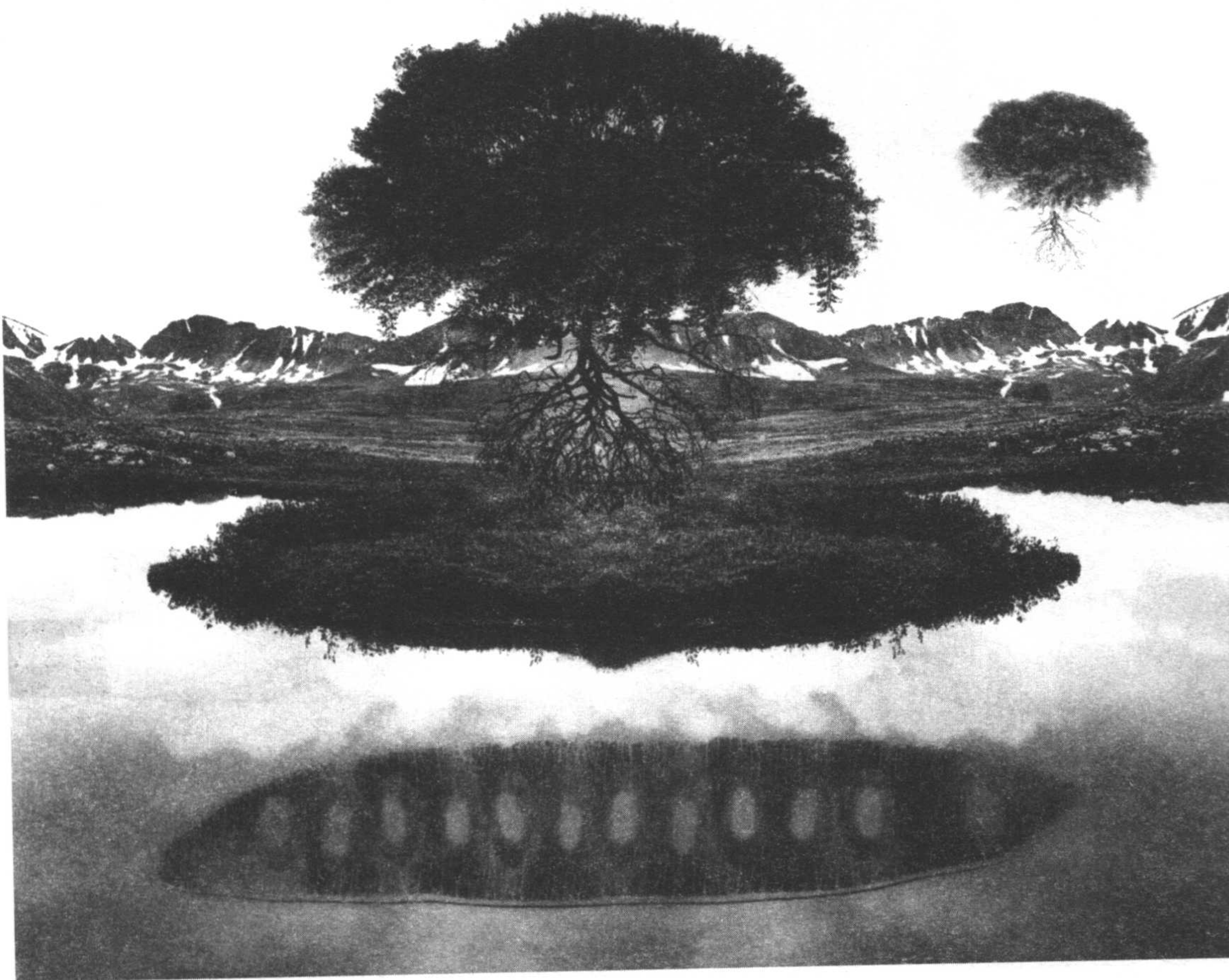


目中的车都不会是这个样子，谁都会觉得它不吉利。

摄影家就如此生硬地把我们不想看到的事物推到我们面前，他就是让我们注视那辆车张开的恐怖大嘴，似乎要以此来锻炼我们的胆量。然而，和雾与桥结合起来，它就显出了更多的寓意：

桥是人类文明的产物，它通向远方，远方却消失在迷雾中。车是人类的交通工具，载着人们驶向远方，如今车已毁了，人又在哪儿呢？

就这样，这幅作品成了我们时代的寓言。



漂浮的树

■ [美]杰里·尤尔斯曼 (Jerry Uelsmann), 1934 —

美国摄影家杰里·尤尔斯曼已经成了后人的典范，他从不以按快门为满足，总是敢于提出不同见解。到了今天，他的打破摄影疆界的主张仍有活力，甚至对电脑时代的摄影创作也是有意义的。

他主张摄影实验和“后期形象化”。他把日常的拍摄当做收集视觉素材的工作，正式拍摄的时候甚至没有明确目标。构思成熟以后，利用这些素材在暗房中进行再创作。他说：“我奉劝年轻的摄影家们少上街转悠，多花些时间到暗房里去工作。我的看法是，从最真正的意义上讲，暗房有可能成为视觉研究室，是发现、观察和思考的场所。通过后期形象化的方法，摄影家可以根据自己的意愿，在整个摄影过程中的任何一个阶段，对作品作出最终形象化的处理。”

尤尔斯曼指出，许多人回避暗房工作，这样一来，许多摄影家便失去了再创作的机会，未能在摄影的全过程中实现他的创造力。

尤尔斯曼说，实验摄影在历史上有过三次浪潮。“在每次浪潮的开始时，都出现过爆发性的热情、激动和活力。这种手法被认为是全新的表达方式。人们探索着各种可能性，采取无法预料的方针。不幸的是这种始发的创作热情并没有持续下去。当某些实验暂时成功时，固定的模式就出现了，它反而阻碍了继续实验所必需的新思路”。

这幅作品就是创新的典范，造成了一幅完全奇幻的空间，树不但根部裸露，甚至还飞到了天上，而水中的巨大倒影，我们怎么也找不到，到底是什么东西投下来的。

如此刻意营造幻想世界，他还是对现实不太满意吧。

埃文斯原先是个书商，1880年左右开始从事摄影。他最好的作品是关于建筑的，包括很多大教堂内部。他在选择景点、时间和天气情况过程中都非常谨慎，以便得到他想要的效果。他拍摄的英国和法国大教堂的照片，被认为是世界上最佳的建筑摄影作品。

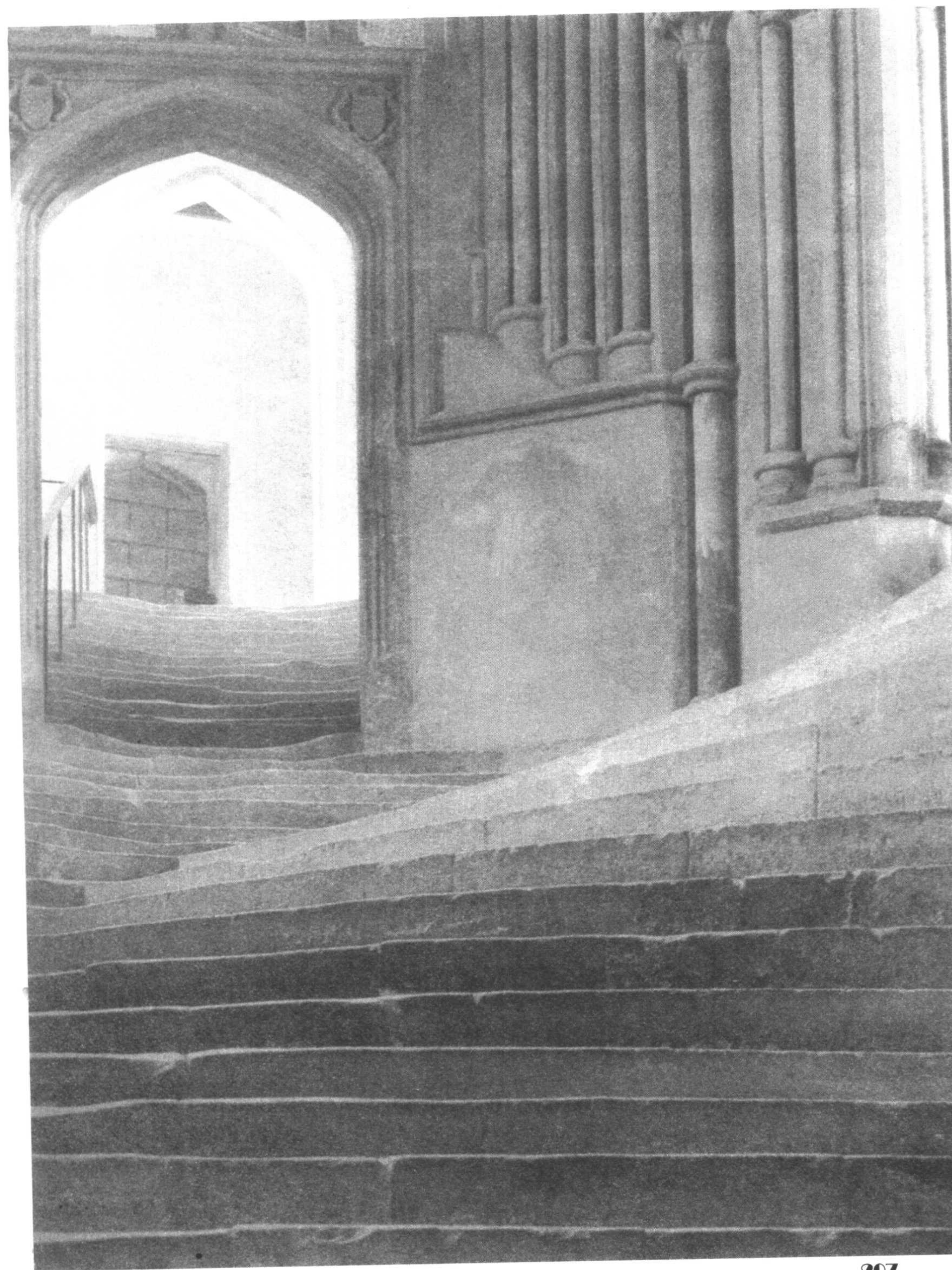
他是一个追求完美的人，目标是拍摄完美的照片。他经常花几个星期的时间，研究教堂 不同时刻的光线变化，以取得他所寻求的恰好效果。他的风格，是要强调出教堂的广大空间和光线、结构的无穷变化。这种风格，在他拍摄的韦尔斯教堂的《台阶之海》中，达到了巅峰。

埃文斯是个对各种事物都有独立见解的人，因此经常卷入论战。他最激烈的辩论，是关于所谓恰当的摄影方法。他认为，胶片曝光之后，影像便不能再修改。同时，对于20世纪初期拍摄瞬间画面的倾向，他也强烈反对。他认为，只有静止的具有凝固美感的景物才值得拍摄。他的主张受到了年轻摄影家的轻视。实际上，晚年的他已经被人们遗忘。

这幅作品是韦尔斯大教堂内的一景。照片中的台阶，通往教堂内的教士会堂。对这张照片，可不能单纯从建筑学方面理解。愈往上去，台阶愈像海中的波涛，起伏不平。浪涛滚滚，通往远处一片光明的空间。右首的台阶像大浪欲倾，对行者或朝圣者构成威胁。画面正中，是一块方方的巨石，象征坚信的灵魂。然而，这里的寓意还不止于海洋般的台阶。这些台阶经过世代的使用，早已日渐消磨，沉重的分量刻入建筑的经纬之中。

台阶之海

■ [英]弗雷德里克·H·埃文斯 (Frederick Henry Evans), 1853—1943。



封面页
正文